

51302

51302 590



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ · 1999 · XLVIII. ÉVF. 1-4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1999/1–4.

A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT FOLYÓIRATA

SZERKESZTI:

JÁVOR ANNA

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

GALAVICS GÉZA, MOJZER MIKLÓS (ELNÖK), MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ, PROKOPP MÁRIA

TÁRSSZERKESZTŐ:

MIKÓ ÁRPÁD

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

POSZLER GYÖRGYI:	Középkori táblaképek a Festetics család gyűjteményeiből . . . . .	1
VÉGH JÁNOS:	A menedékkői (lőcsei) Jézus születése-oltár szekrényfiguráinak egykori elrendezése (Rekonstrukciós kísérlet) . . . . .	23
ERŐSS NIKOLETT:	„A láthatatlan megmutatása”. Kemény Zoltán (1907–1965) művészetéről . . . . .	39
DÉKEI KRISZTA:	Hajas Tibor (1946–1980) szövegei . . . . .	59

### KUTATÁS

SZILÁRDFY ZOLTÁN:	Szent István király följánlásának attribútumai . . . . .	71
SERFŐZÓ SZABOLCS:	A győri székesegyház Szűz Mária-kegyoltára . . . . .	87
DÁVID FERENC:	Maulbertsch győri architektúrafestőjének terve és a székesegyház megújításának ikonográfiája . . . . .	113
GROTTE ANDRÁS:	Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására VI. . . . .	121

### ADATTÁR

MIKÓ ÁRPÁD–PÁLFFY GÉZA:	A győri székesegyház késő reneszánsz és barokk sírkövei (16–17. század) . . . . .	137
PAPP JÚLIA:	Báthori Miklós címerének, sírkövének és Báthori András Madonnájának emlékései a 18. század végén és a 19. század elején. . . . .	157
BODA ZSUZSANNA:	Martin Johann Schmidt váci főoltárképéről . . . . .	160
JÁVOR ANNA:	Zirkler János Borromei Szent Károly-képeiről (1784, 1791) . . . . .	165

### SZEMLE

Kovács Imre:	Keresztény ikonográfiai konferencia a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszékén (Kovács Imre, Szakács Béla Zsolt, Urbach Zsuzsa, Wehli Tünde, Eörsi Anna, Szilárdfy Zoltán, Jernyei Kiss János, Galavics Géza, Marosi Ernő előadásainak összefoglalása) . . . . .	171
Lővei Pál:	Középkori bronz sírlapok – konferencia Poznańban. . . . .	181
Kádár Zoltán:	Nagy Márta: A magyarországi görög diaszpóra egyházművészeti emlékei. I. Ikonok, ikonosztázionok. Debrecen 1998, 270 oldal, 40 színes kép; Ruzsa György: A régi orosz festészet kapcsolatai a kezdetektől a XVI. századig. Budapest 1998, 187 oldal, 143 kép. . . . .	186
Somorjay Sélysette:	Fejér megye művészeti emlékei. Szerkesztette Entz Géza Antal és Sisa József. Székesfehérvár 1998, 267 oldal, 56 ábra, 116 kép . . . . .	191
Tímár Árpád:	Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1998 . . . . .	194
Nagy Ildikó:	Fehérvári kiállítások 1963–1993. . . . .	198

### VITA

András Edit:	„Schönberger Armand (1885–1974) munkássága” című PhD értekezésének vitája . . . . .	205
Ágoston Julianna:	„Kurtizánok mitológiai köntösben és anélkül. A reneszánsz primadonnák ábrázolásairól” című PhD értekezésének vitája . . . . .	212
Szőke Annamária:	„Székely Bertalan írásos hagyatéka” című PhD értekezésének vitája . . . . .	214
Puskás Bernadett:	„A munkácsi görög katolikus egyházmegye művészete (16–19. század)” című PhD értekezésének vitája . . . . .	220
Farbaky Péter:	„Szatmári György mint mecénás” című PhD értekezésének vitája . . . . .	224

A címlapon: Kemény Zoltán: Madame Or nem szereti a báránysültet, 1945. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Fotó: Rázsó András, © Szépművészeti Múzeum, 1999



# TANULMÁNYOK

## KÖZÉPKORI TÁBLAKÉPEK A FESTETICS CSALÁD GYŰJTEMÉNYEIBŐL

A Magyar Nemzeti Galéria 1994 őszén rendezett *Pannonia Regia* című kiállításának nagy meglepetései közé tartozott öt kitűnő középkori táblakép. Ismeretlenek voltak korábban mind a művészettörténész szakma, mind a nagyközönség számára. Varga Zsuzsa bukkant rájuk Vácott, az Egyházmegyei Gyűjteményben, illetve a Szent

Keresztről Nevezett Irgalmas Nővérek tulajdonában, és ő ismertette őket először a kiállítás katalógusában.[1]

A képsorozat – a táblákat összekötő számos történeti és művészeti vonatkozás ellenére – két részre osztható: az első kép Gábiel arkangyalt ábrázolja az Angyali üdvözlés-jelenetből, az ehhez tartozó következő kettő Szent Erzsébetet és a hozzá látogatóba érkező Máriát. A Szent Egyedet és Szent Afrát ábrázoló másik sorozatot alkotnak.[2]

A képeket a kiállítás előtt a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztályának műhelyében restaurálták. A már korábban is javított festményekről viszonylag újkeletű, megsárgult lakkreteget és helyenként kisebb átfestéseket tisztítottak le, majd apróbb kiegészítéseket, javításokat végeztek rajtuk. Az Afrát ábrázoló tábla alsó része erősebben sérült volt, itt nagyobb hiányokat és több korábbi javítást tártak fel, az esztétikai kiegészítés is nagyobb felületet érintett. A leglátványosabb eredményt a Máriát ábrázoló tábla letisztítása hozta. A Szent Szűz kék ruháján – az isteni magzat ábrázolásaként – egy sugárzó dicsfénykoszorúval körülvett Jézus-alak került elő. Ezt a részletet a kép valamely korábbi javításakor fedték el (1. kép).[3]

A bibliai alakokat ábrázoló táblák kicsit nagyobbak, néhány centiméterrel magasabbak és szélesebbek a szenteket ábrázolóknál. Azok keskenyek, hosszúkás arányúak. A festett mező mindegyik képen mintegy két centiméterrel kisebb a táblák teljes méreténél. Az eredeti képszél – melyet a kerettel való érintkezés helyén az alapozás és a festékréteg kitüremkedése jól mutat – minden tárgyon körben követhető.[4] A váci gyűjtemény tábláin a festményeket az eredeti képmezőn túl olajfestéssel „folytatták, kiegészítették”, az ábrázolás nagyságát a fatáblák teljes felületére megnövelve. Valószínű, hogy ezzel a meglehetősen primitív beavatkozással a képeket a tábláknál valamivel nagyobb keretekhez akarták igazítani. Mint-hogy a Nővérek tulajdonában levő Mária-képen ilyen kiegészítés nem volt, ez már az összetartozó táblák szétválása után, újonnan, esetleg már Vácott készült.[5] A Szent Egyedet és Afrát ábrázoló képek neogótikus, pálcatagos kerete a múlt század végére datálható. Ugyancsak ebből a korból származik a három bibliai alakot bemutató kép egyforma, fekete, profilozott, aranybetétes díszkerete is. A képkeretek a Gábielt és a Vízitáció-jelenet két részletét bemutató, mára egymástól elszakadt táblák korábbi, közös gyűjteményi múltjának bizonyítékai.

A festmények összetartozásáról és későbbi közös soráról más technikai részletek is tanúskodnak. A bibliai alakokat ábrázoló fenyőfa tábláit két-három deszkából állították össze. Ezek jelenlegi vastagsága 2–4 mm. Hátoldalukon gyalulás nyomai láthatók, mellyel a fatáblát elvékonyították, majd egyforma, feltehetően a múlt század végén készített parkettarendszerrel erősítették meg.



1. Mária a Vízitáció-jelenetből, 1490 körül. Restaurálás előtt.  
A Szent Keresztről Nevezett Irgalmas Nővérek tulajdonában

Uebel





2. Mária a Vizitáció-jelenetből, 1490 körül. Restaurálás után





3. Szent Erzsébet a Vízitáció-jelenetből, 1490 körül. Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény





4. Gábrriel arkangyal az Angyali üdvözlés-jelenetből, 1490 körül. Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény



A képek eredeti kerete elveszett, hátoldalukon eredeti felület nem maradt, így technikai támpont nem kínálkozik annak megállapítására, hogy azok a szárnyasoltár egykori egységében hol helyezkedtek el. Egyedül a Máriát ábrázoló kép hátoldalán fellelhető fűrésznyomok utalnak arra, hogy ez egy mindkét oldalán festett oltár-szárnyhoz tartozhatott.

A Szent Afrát és Egyedet ábrázoló képek enyhén vemedett, 5–6 mm vastag fenyőfa tábláit két deszkából illesztették össze, melyeken az érezet hosszanti irányban fut. Hátoldalukon nincs eredeti felület, vízszintes irányú fűrésznyomok azonban a táblák egész felületén jól megfigyelhetők. Ezek a festmények tehát valószínűleg egy szárnyasoltár mozgószárnnyaihoz tartozhattak. A táblákat nem parkettázták, a kettéfűrészeléskor keletkezett sérüléseket – a Szent Egyed-tábla egy helyen áthasadt, mindkettőn vannak meglazult, illetve kipattant csomók – képerkeretező masszával javították.

A három bibliai tárgyú kép hátoldalának azonos kezelése, megerősítő rendszerének egyformasága egyértelműen arra utal, hogy ezek – eredeti környezetüktől, funkciójuktól már elszakadva – egy helyen és együtt, feltehetően a múlt század végén vagy a századfordulón váltak gyűjteményi műtárgyakká. A szenteket ábrázoló táblák kettéfűrészélése is jellegzetesen erre az időszakra jellemző, a tárgyak ilyen jellegű funkcióváltásához gyakran kapcsolódó beavatkozás. Ugyanebbe a sorba illeszthető a képek új keretbe foglalása is. Mindezen technikai részletek ismeretében biztosnak tekinthetjük tehát, hogy a képek a múlt század végén már műgyűjteményben voltak. Mégpedig olyan, feltehetően nem jelentéktelen helyen, ahol a korban szokásos és legjobbnak elfogadott eljárásokkal alakították az akkor divatosá váló középkori oltárképeket gyűjteményi műtárgyakká, gondot fordítva nemcsak a gyűjteményi bemutatás esztétikai igényeire – a festmények javítására, kiegészítésére és tetszetős díszkeretbe foglalására –, hanem a tárgyak állapotának jó megőrzésére is. Olyan gyűjteményben lehettek, ahol a fenti beavatkozásokat megrendelő tulajdonos számára – feltehetően a tárgyak származási helyének ismeretében – egyértelmű volt a két sorozat képeinek egymással való összetartozása is.

A Gábrielt, Máriát és Erzsébetet ábrázoló képek egy két-két táblára bontott Angyali üdvözlés- és Vízitáció-jelenethez tartoznak. Az alakok egymásra utaló testtartása, a gesztusok és tekintetek – az éppen megérkező, térdet hajtó Gábielt áldó kézmozdulata, mely a mára sajnos elveszett képen feltehetően elmélyedt imádság közben ábrázolt Máriának szól, az ő imára kulcsolt kezeinek képi megfelelője, és Erzsébet kissé előrehajló mozdulata, üdvözlésre nyújtott kezei, melyekre Mária felemelt balja és előrenyúló jobbja közvetlenül válaszol, a kezek az érintkezést éppen megelőzően ábrázoltnak – arra engednek következtetni, hogy a képek az eredeti oltár egységében közvetlenül egymás mellett voltak láthatók. Erre pedig a szárnyasoltár egymás mellé becsukódó mozgószárnnyainak külső oldalán kínálkozhatott lehetőség. A felső két kép az Angyali üdvözlés jelenetét, míg a Vízitáció az alsó kettő. Az Angyali üdvözlés két részre bontott ábrázolása a korban meglehetősen gyakori volt, a Vízitációé azonban kivételes.

A mára hiányos képsorban első pillantásra zavaróan hathat az ábrázolt alakok háttérének különbözősége. Gábielt mögött a teret semleges, barnásszürke kváderkő mellvéd zárja le, mely fölött az ég egyre sötétebb kék

felülete ugyancsak a távlatot lezáró elem (4. kép). Mária és Erzsébet a szabadban találkozik. Ez a két kép sokkal igényesebbnek, gazdagabbnak hat, látszólag megbontva a szárnyasoltár feltételezett külső képsorának egységét. Az egyensúlyt talán az Angyali üdvözlés-jelenet hiányzó Mária-képének szobabelső-ábrázolása teremthette meg, melyhez kapcsolódva Gábielt környezete csak előtér volt. A Vízitáció minden bizonnyal egymás mellett látható két festményén a táj – sem a részleteket, az egyes tájképi motívumokat, sem a térszerkesztést tekintve – nem folytatódik közvetlenül.[6] A Mária mögötti szikla és a fák az alak nagyságához képest meglehetősen szűk, zárt teret hoznak létre, míg az Erzsébetet ábrázoló táblán a fák és épületek hátrébb tolódnak, jóval kisebbek, így nagyobb távlatot teremtenek. A habos, fehér felhőkkel tagolt ég is jóval könnyedebb (3. kép). Az egységes összhatást a képek előtérben uralkodó, meglehetősen visszafogott színezésű – a barnák, sárgák, helyenként zöldek különböző árnyalataiból épülő – nagyobb homogén felületek teremtik meg.

A képszerkezet, az alakok arányai, az ábrázolás jellege mindhárom festményen nagyon hasonló. A felület igen nagy részét betöltő alakok, melyek környezetüknél sokkal nagyobb léptékűek, az előtér keskeny sávjában állnak. Ruházatuk élénk színei, a hullámos szélű, puhán redőzött drapériák nagy felületei is növelik dominanciájukat. Gesztusaik nagyon hangsúlyosak, fejük és végtagjaik kissé nagyok. Gábielt élénk sárga ruhát, zöld belésű piros köpenyt visel, szárnya piros-fehér. Köpenyét arany, egy álló alak képével díszített boglár fogja össze. Szőke, göndör haja vállára omlik. Arca finoman modellált, pirosposzgás, szája élénk piros, szemei sötét vonalúak. Erzsébet szürkésbarna, a mell alatt piros övvel összefogott ruhája fölött zöld belésű, bő, piros köpenyt visel, mely bal válláról kissé lecsúszott. Finoman redőzött fehér fejkendője körbefogja idősebb arcát. Mária vörös belésű fehér köpenye jobbja egyenesen omlik alá, gazdag redőket vetve a földön. Bal köpenyszélét kezével megemeli, jobb könyöke alá felfogva teste előtt átvezeti azt, jól láthatóvá téve ezzel a kék ruhán finoman megfestett, sugárzó mandorlában ábrázolt magzatot. Fehér fejkendője a bal oldalon tört redőket vetve omlik alá, hosszú, göndör, szőke haja szinte csípőig ér (2. kép). Mindkét szent nő feje mögött aranyozott, homorú felület hatását keltő dicsfény látható.

A Szent Egyedet és Afrát ábrázoló képek hátoldalán talált fűrésznyomok alapján feltételezhető, hogy azok egy szárnyasoltár mindkét oldalán festett mozgószárnnyaihoz tartoztak. Szent Egyed határozottan balra forduló alakja a jobb oldalt, míg Afrát a bal oldalt díszíthette. A táblákat nagyon vékonyan alapozták, festékrétegük is egészen vékony, a Szent Egyed-tábla alsó részén a fa érezete szinte áttetszik. Az egyszerűsítő, igénytelen kivitel általában a mozgószárnnyak külső oldalának festményeire jellemző.

Az álló alakok a kép méretéhez, különösen szélességéhez képest meglehetősen nagyok, felületének igen nagy részét kitöltik. A hullámzó vonalakkal megfestett dombos táj, a jellegzetes növényzet, a felület zártságát feloldó fák, gömbölyű bokrok, az Afrát ábrázoló képen a magas szikla és az igen jellegzetes, cikcakk vonalú út, a hangsúlyos vízszintesekkel megfestett ég csupán az alakok környezetét megteremtő, azoknál kisebb léptékű, így a figurákat fokozottan előtérbe toló és hangsúlyozó háttér. A színek kompozíció is ezt a hatást erősíti. Az előtér homogén, barnászöld felületei után a háttér egyre világ-





5. Szent Afra, 1490 körül. Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény





6. Szent Egyed, 1490 körül. Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény



gosodik, a zöld válik dominánssá, mely hátrafelé egyre sárgább árnyalatú. Csak a sötétbarna és sötétzöld növények, a rajtuk megcsillanó, helyenként egészen világos csúcscsények élénkítik a hátteret, melyet a lent szinte fehéren kezdődő, felfelé sötétedő ég zár le. A két alakot és attribútumaikat erőteljes, élénk színük is a környezet elé emeli. Szent Afra a barna talajon nagyon erőteljesnek ható, piros és sárga színekkel festett lángoló fahasábok között áll (5. kép). Élénk, sötétvörös köpenye válláról a földre omlik. A behajlított bal térd fölött, valamint a földön megtört vonalú redőket vető, V alakú nyakkivágással díszített, a mell alatt megkötött ruha élénk zöld. Afra összekötött karjaival szinte átöleli a sötétzöld, lehasított részén sárgára festett fatörzset, mely nemcsak színénél, hanem a szenttel azonos nagyságánál fogva is kiemelkedő hangsúlyt kap. A szent szép fehér, piros szegélyű, álla alatt átvezetett fejkendővel visel, melyet homloka fölött gyöngysor díszít. Ovális arca pirospozsgás, nyakához hasonlóan fehérrel modellált. Nagy, tágra nyílt szeméit friss, sötétbarna vonások hangsúlyozzák, finom vonalú száját, orra hegyét piros foltok emelik ki. A szent fejét szinte külön keretbe foglalja a sötét kontúrral körbevett, nagy, arany glória.

A hosszú, az egész testen párhuzamos redőkben leomló, csupán a karon tört vonalakkal gyűrődő, élénk vörös színű habitus feltűnő hangsúlyt ad Szent Egyed alakjának (6. kép). A sötétbarnával, helyenként majdnem feketével meghúzott élek, törésvonalak tovább fokozzák ezt a hatást. Az élénk barnával festett és fehérrel hangsúlyosan modellált szarvastehén fölül Egyed védő mozdulattal emeli kiterjesztett tenyerét. A szent jobbában apáti tisztére utaló aranyos pásztorbotot tart. Arca Afrához hasonlóan érzékenyen festett. A pirospozsgás orca, a piros száj és orr mellett a sötét vonalú szemek és sötéttel festett arcvonások különösen markánsak. A nagy tonzúra, domború koponyájú fejet az arany glória itt is szinte külön keretbe foglalja.

A táblák származása és korábbi tulajdonosai után kutatva a Festetics családhoz, a toponári kastélyhoz vezetnek a szájak. Toponár kis falu Somogy megyében, Kaposvár közvetlen közelében, melyet a második világháború utáni években a megyeszékhelyhez csatoltak. Birtokosai a Festetics és az Eszterházy családok voltak. A községben Festetics Antal [7] gróf építtetett kastélyt a 19. század elején, melyet 1853-ban bekövetkezett halálakor fia, Dénes gróf [8] örökölt. A század közepén Festetics Dénes átalakíttatta és megnagyobbította az épületet. „Van benne kb. 1500 kötetes könyvtár, sok régi metszet és festmény, értékes, régi berakott bútor és a parkban egy vert vas kapu, mely a szigetvári várba került ide.” – írják róla 1914-ben. [9] A tulajdonos ekkor már Festetics Vilmos, Dénes gróf fia volt, aki haláláig, 1931-ig, Toponáron lakott. [10]

A kastély ma is megvan, iskola működik benne. Története, tulajdonosainak változása a dokumentumok alapján jól követhető. Berendezésének, gyűjteményeinek azonban nyoma is alig van. Ezzel kapcsolatban mindmáig a fent idézett leírás az egyetlen írásos közlemény.

Hacsak nem értelmesszük szó szerint a *Somogyi Munkás* című újság 1919. május 25-én írt szavait, miszerint „Századok kincsei és századok bűnei halmozódtak össze a Széchenyiek, a Festetichek, a Hunyadiak kastélyaiban, palotáiban ... ahol ... a száz és száz szobából álló kincses kastélyokban ... a kékvérű uralkodóosztály ... a falakon fekvő ősök olajfestésű képeiben gyönyörködött” [11] Így

aztán érthető, hogy a Tanácsköztársaság nevében „június 3-án bizottságok jelennek meg a somogyi kastélyokban, s formálisan átveszik az épületeket és a berendezéseket. A talált műkincseket a Somogy megyei múzeumban helyezik el.” [12] A toponári Festetics-kastélyban erdei iskolát rendeztek be a tüdővészre hajlamos, vérszegény gyermekek számára. A pincékben pedig ezalatt „majd idegesen fészkelődnek a kényúr őseinek olajfestésű képei...” [13]. Nem tudni, hogy a fenti tervekből mi, hogyan valósult meg. Annyi bizonyos, hogy a kaposvári múzeumba nem kerültek műtárgyak Toponárról és a Somogy Megyei Levéltárban sem található annak berendezéséről felvett leltár.

A Tanácsköztársaság után a Festetics család tovább birtokolta a kastélyt, károokra, veszteségekre vonatkozó adatokat nem ismerünk. [13] A berendezésről továbbra sem tudni semmi biztosat. Gerő Zsigmond kaposvári „üveg-, porcellán-, lámpa- és táblaüveg-nagykereskedő” ugyan kénytelen 1929. november 28-án Festetics Vilmos gróf úr tudomására hozni, hogy nagybecsű számláján 30 pengő tartozás áll fenn 10 darab kiállítási képerkeretezés fejében. [14] Hogy mit és miért kereteztettek, arra azonban nem derül fény.

Festetics Vilmosné férje halála után még évekig perben állt a kastély új tulajdonosával, Festetics Kristóffal. [15] Vilmos grófnak ugyanis nem született gyermeke, így „az ország leggazdagabb és feltétlenül mobil emberei közé tartozó” [16] rokon örökölte a toponári birtokot. A pereskedés során az özvegy 1937-ben a kastély berendezéséből csak 7 db Zsolnai-virágvázat, két vörösréz virágakasztót és két virágállványt kért meg, melyeket 1931. október végén a toponári kastélyból való távozásakor otthagyott. Igaz, Festetics Kristóf a kastélyt már 1931-ben átvette „az özvegy megbízottja révén eszközölt leltári átadás alkalmával”. [17] A berendezési tárgyakat, műtárgyakat talán ez a ma fellelhetetlen leltár említette.

A toponári gyűjteményekkel kapcsolatban még néhány személyes emlék érdemel figyelmet. Z. Soós István kaposvári festőművész Festetics Kristóf meghívására tett látogatást a kastélyban a harmincas években, melyre 1999. május 2-án kelt levelében így emlékszik vissza: „Mint festőművészt meghívott Toponára, hogy családi emlékeiben legyen egy-két eredeti festménye. Ekkor volt alkalmam beléphetni az itteni kastély épületébe, illetve a fogadó előszobába, mely egy toldott részét képezte a régi földszintes falusi házakhoz hasonló épületeknek. Ennek az üvegezett, zárt verandaszerű fogadónak hosszanti falát, nagyméretű 40 x 60 cm nagyságú 4-5 festmény üvegezten, töltötte ki. ... nem volt akkor a szemléledésre idő ... De mint muzeológus festőművész éreztem, itt még ezeken kívül is lehet komoly gyűjtemény.” [18]

Mojzer Miklós már a háború után látott egy 15. század eleji, kitűnő Madonna-képről készült másolatot, melyre a festő ráírta, hogy a harmincas években a toponári kastélyban az eredeti után dolgozott. [19]

Dr. Festetics Antal, Festetics Kristóf fia, aki a háborút követően gyermekként hagyta el a birtokot, nem emlékszik arra, hogy a kastély szalonját vagy a szobákat középkori táblaképek, „Madonnák” díszítették volna. A család egykori műtárgyairól összegyűjtött fotói, másolatai között sem szerepelnek ezek a tárgyak. [20]

A háborús évek pusztításaira és a háború utáni nagy változásokra vonatkozó néhány említés zárja a toponári kastély történetének hiányos vázlatát. A község azok között az 1945 szeptemberében összeírt somogyi települé-



sek között van, ahol a német csapatok jelentős pusztításokat végeztek.[21] Az 1949. évi népszámlálás mezőgazdasági eredményeket feltüntető adatai és a Gazdaságkutató Intézet Archivuma alapján Somogy megyében a Festetics családtól a következő ingatlanokat kobozták el: „A kaposvári járás területén (Hajmás, Sántos, Toponár) Festetics Kristóf gróf összes birtokait, a marcali járás (Böhönye) és a nagyatádi járás (Beleg, Ötvöskőny) területén gróf Festetics Sándor összes ingatlanait... a szigetvári járásban (Csertő, Magyarlukafa, Merenye) Festetics Domonkos összes birtokait.[22] Festetics Kristóf családjával 1945-ben hagyta el Toponárt A Toponári Nemzeti Bizottság pedig 1945. április 25-én tartott rendes közgyűlésén úgy határozott, hogy „már az idei iskolaévet gróf Festetics Kristóf elkobzott kastélyában fogja megnyitni”.[23]

Ettől kezdve a kastélyra vonatkozó dokumentumok is hiányoznak. A Toponári Körjegyzőség számsoros iktató- és mutatókönyvében 1945-ből az F betűnél 14-es iktatószámon szerepel a gróf Festetics Kristóf-féle toponári gazdaság élő és holt felszereléseinek leltára, a K-nál 563-as szám alatt a kastélyok és kúriák bejelentésére, 1219-esen a kastély felhasználására vonatkozó irat. Hasonló bejegyzések az 1947. és 1948. évekből is vannak.[24] Maguk a dokumentumok azonban nincsenek meg. Vajon nem kerültek be a levéltárba, vagy esetleg ott veszett nyomuk? Mára kideríthetetlennek tűnik.

A Veszélyeztetett magángyűjtemények miniszteri biztossága több Somogy megyei Festetics-kastély beszállított vagy még a helyszínen levő műtárgyairól készített leltárt 1947–48-ban Fügedi Erik akkori miniszteri biztos vezetésével. Összeírás készült a böhönyei Festetics Sándor-féle, a csertői Festetics Domonkos-féle és a gyöngyöspusztai Festetics Kristóf-féle kastély ingóságairól. Ezek egyikében sem voltak azonban jelentős régi műtárgyak.[25] Toponárról nem készült leltár. Nem jártak ott az összeírók, vagy nem találtak már ott semmit.

Az egykor gazdag berendezésből, a műtárgyak közül mindössze két kép volt ismert, melyek a Szépművészeti Múzeumba kerültek. A hagyomány szerint Csánky Dénes, a Múzeum akkori főigazgatója – aki 1945 elején több nagy magángyűjteményből igyekezett a legjelentősebb műtárgyakat összegyűjteni és biztonságba helyezni – Toponáron a magtárban, a kukorica közé rejtve talált meg egy félköríves záródásában az áldó Krisztust ábrázoló, 1400 körül készült toszkán Madonna-képet és egy félalakos Keresztelő Szent Jánost.[26]

Jelenlegi tudásunk szerint a toponári kastélyból származik a váci Egyházmegyei Gyűjteménybe került, Szent Afrát, Szent Egyedet, Gábiel arkangyalt és a Vízitáció-jelenet Szent Erzsébetét ábrázoló négy középkori tábla-kép is. Keszthelyi Péter váci egyházmegyei pap több műtárgyat és néhány hamisítványt is tartalmazó hagyatékaival kerültek a püspökség tulajdonába.[27] A középkori táblák valószínűleg Keszthelyi Péter édesapjától származnak, aki a toponári kastélyban volt alkalmazott. Az erre vonatkozó dokumentumok azonban hiányoznak. A Toponári Körjegyzőség és a Toponári Nemzeti Bizottság irataiban az 1945–49 közötti években számos üggyel kapcsolatban szerepelnek a Keszthelyi család különböző helybeli tagjai, a személyek azonosítására és a Festetics családdhoz fűződő kapcsolatuk feltárására azonban az igen töredékesen megmaradt levéltári anyagok nem adnak módot.[28]

A váci gyűjtemény középkori tábláinak igen hiányos és közvetett írásos dokumentumokra, valamint bizonyít-

hatatlan szóbeli közlésekre épülő történetét a technikai, ikonográfiai és stílári egyezések alapján egyértelműen a váci bibliai tárgyú képek sorozatához tartozó, azoktól azonban már korábban elszakadt, és a Szent Keresztről Nevezett Irgalmas Nővérek tulajdonába került Mária-kép története közvetett módon igazolja. Dokumentumokkal nem igazolható hagyomány szerint ugyanis a Nővérek a nagy tiszteletben tartott régi Szűz Mária-képet egy Festetics grófnétól kapták ajándékba a Vas megyei Szentkirályon. A Nővéreket Festetics Dénesné gróf Zichy Karolina hívta és telepítette le a múlt század végén a Szombathely melletti faluba.[29] Megélhetésükről és foglalkoztatásukról is gondoskodott. A szombathelyi Emberbaráti Egylet tagjaként férjével 10 000 forintos alapítványt tett az egyet új kórházában alkalmazandó irgalmas nővérek eltartására.[30] Később pedig a már megözvegyült grófné katolikus óvoda létesítésére hozott létre alapítványt, melynek vezetését ugyancsak a Nővérekre bízta.[31] Feltehető tehát, hogy ő volt a Mária-kép ajándékozója is. A Vízitáció-jelenet Máriaját ábrázoló tábla eszerint már a grófné halála, 1906 előtt elvált a jelenet másik részletét ábrázoló Szent Erzsébettől és az Angyali üdvözléthez tartozó Gábieltől. A képek már akkor eredeti funkciójuktól elszakadt gyűjteményi darabok voltak. E változashoz kötődő átalakításukra – a két oldalon festett oltárszárnyak kettéfűrészelésére, a hátoldalak megerősítésére, az új díszkeretbe foglalásra –, ahogyan ezt a technikai megfigyelések alapján is feltételeztük, ez előtt került sor. Önálló festménnyé váltak, talán a meglehetősen szokatlan módon két táblára bontott Vízitáció-jelenet szereplőinek összetartozása sem volt ismert. Így önálló képként ajándékozhatta Festetics grófné a Szűz Máriát ábrázoló az irgalmas Nővéreknek.

Festetics Dénes és felesége, Zichy Karolina személye és tevékenysége szoros kapcsolatot teremt a toponári kastély és Szentkirály között. 1856-ban Festetics Dénes vásárolta meg a Skerlecz család 19. század elején épített, klasszicista kastélyát Bogáton. Bogát Szombathely közvetlen közelében levő – később a megyeszékhelyhez csatolt – major, mely régebben Szentkirályhoz vagy a vele közvetlenül szomszédos Zarkaházához tartozott. A kastélyt – ahogy Toponárt is – Festetics Dénes bővítette, és az akkor divatos angol gót stílusban átépíttette.[32] „A kastély igazi főúri ízléssel van berendezve. Remek szép lépcsőháza régi fegyverekkel és régiségekkel van díszítve, lakosztályai pedig értékes keleti szőnyegekkel, antik tárgyakat, nagy értékű bútordarabokat, festményeket stb. tartalmaznak, míg kápolnája rendkívül érdekes és értékes bibliai jeleneteket ábrázoló régi festményeket foglal magában.”[33] „...52 szobája a legújabb ízlés szerint van bútorozva, s falait családi képek díszítik.”[34] – adják hírül a múlt század végén készült leírások. Festetics Dénes elhunyt, 1891 után a bogáti kastélyt fia, Kálmán örökölte.[35] Kálmán 1928-ban bekövetkezett halála után testvére, a toponári birtokot is öröklő Vilmos lett a kastély tulajdonosa.[36] Igaz, az özvegy grófné továbbra is, talán egészen 1945-ig itt élt.[37] 1931-ig, Vilmos haláláig egy kézben egyesültek tehát a toponári és a Vas megyei birtokok, a toponári és a bogáti kastély. Vilmos Toponáron élt. A minden valószínűség szerint nagyobb szabású és gazdagabban berendezett bogáti kastélyból ekkor átkerülhettek műtárgyak Toponárra.

A bogáti kastély későbbi tulajdonosaira vonatkozóan nincs adat. Leírás, leltár nem maradt róla, hiányzik – megsemmisült vagy elkallódott – a családi levéltári anyag is. Egyetlen fénykép ismert csupán a kastély belse-





7. A St. Kathrein-i oltár külső, hétköznapi oldala, 1475. Grác, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 328.

jéről, mely alapján azonban csak a berendezés hivalkodó gazdagságáról alkothatunk fogalmat, az egyes műtárgyak azonosítására nincs lehetőség.[38] A kastély épülete ma is megvan, műemlék jellegű, szociális otthon működik benne. Berendezésének, gyűjteményeinek azonban nyoma veszett, sorsukról semmit sem tudunk. Hacsak a kápolnában 1898-ban leírt „érdekes és értékes bibliai jeleneteket ábrázoló régi festményekről” nem gyanítjuk – természetesen a bizonyítás lehetősége nélkül –, hogy azok a Nővérek tulajdonába és a Toponárra, majd onnan Vácra került Gábrit, Szent Erzsébetet és Máriát ábrázoló képekkel azonosak.

A táblaképek történeti feldolgozását azok művészeti történeti helyének meghatározásával kell folytatnunk, szétválasztva immár a két, egymáshoz korban és stílusban közel álló – legújabb gyűjteményi történetükben egymással összekapcsolódó –, mégis más művészeti összefüggésrendszerbe tartozó és eltérő művészi minőséget képviselő csoportot. Varga Zsuzsa első ismertetésében a Szent Afrát és Szent Egyedet ábrázoló képeket a

16. század elejére datálta.[39] Képeink stílári kapcsolatainak felvázolásakor azonban inkább a nyugati határszélhez közeli Alsó-Ausztria és Stájerország oltárfestészetének a 15. század második harmadára, végére datálható példái kerülnek előtérbe. Elsőként a gráci Joanneumnak a karintiai St. Kathreinből származó oltárát és az azzal összefüggésbe hozott néhány további művet kell megemlíteni (7. kép).[40] A művészettörténeti szakirodalomban sok helyen St. Kathrein-i mesternek nevezett festő jeles képviselője volt a lágy stílus utolsó hullámain a 15. század második felében felváltó realisztikus stílusirányzatnak, melyhez a tájábrázolás és a figurák egyéni jellemzésének tanúsága alapján a váci táblák mestere is tartozott. A gráci oltár belső oldalán szereplő női szentek éppúgy, mint a külső oldal erőteljes, zömök férfialakjai határozottan uralják, szinte teljes egészében betöltik a kompozíciókat. Ezt a hatást a drapériák élénk színei is fokozzák. Az arcok egyénítettek, az arcvonások kemények, markánsak. Az összehatás sokban emlékeztet képeinkre, ha ezek jóval finomabbak, könnyedebbek is. A gráci oltár Köpenyes Máriát ábrázoló középképén – melyről



Gottfried Biedermann a gyűjtemény katalógusában joggal feltételezi, hogy az más kéz alkotása, mint a szárnyképek –, a testek arányai kissé változnak. Mária magas, nyúlánk, feje is kisebb. A párhuzamosan leomló ruharedők rajza keményebb. Töredezett, ugyanakkor meglehetősen sematikus vonalú redők emelik ki Mária behajlított jobb térdét. Mind a drapériák egyszerűbbé váló redőrendszerét, mind az arányokat tekintve ez az alak emlékeztet a legjobban a váci Szent Egyedre és Afrára. A St. Kathrein-i oltárt felirat datálja 1475-re, mely jó kiindulópontot teremt a többi, ebbe a körbe vont festmény keltezéséhez is. Otto Benesch többek között a Bécsújhely melletti Winzendorf-ból származó, Mária halálát ábrázoló képet tartja a mester saját kezű művének, és neki tulajdonítja az esztergomi Keresztény Múzeum Szent Fülöpöt, Tamást és Mátét, Szent Jakabot, Júdás Taddeust és Bertalant, valamint az apostolok búcsúját, a Metterciát és Magdolnát ábrázoló oltárképeket is.[41] A Keresztény Múzeum legújabb katalógusában Végh János ehhez egy Szent Bertalant ábrázoló képet fűz hozzá.[42] Gottfried Biedermann pedig a mester hatását tükröző művek között a szépehelyi Szent Mihály-oltárt és a lőcsei Vir dolorum-oltárt is megemlíti.[43] E művek elemzése azonban nem visz közelebb a váci képek stíláriskörnyezetének felvázolásához. A St. Kathrein-i mester műveivel kissé távolabbról kapcsolódó, esetleg az ő műhelyéhez köthető ún. Gradner-epitáfium azonban igen.[44] A középképén Sienai Szent Bernátot, szárnyain Máriát és Keresztelő Jánost ábrázoló mű stílusa, komponálásmódja szinte ugyanolyan irányban és jelleggel távolodik el előképétől, ahogy a váci szenteket ábrázoló táblák is különböznek attól. Egyszerűbb mozdulatokat, sematikusabb vonalvezetést, töredezetten formákat, ugyanakkor megnyúlt alakokat és helyenként – például a címerek ábrázolásánál – aprólékosan kidolgozott, finomabb részleteket mutató, kissé provinciális alkotás. Időben is közelebb áll váci tábláinkhoz, 1480 körül készülhetett.

A váci Szent Egyedet és Afrát bemutató festmények legközelebbi stílárisközpontjai, párdarabjai ugyancsak a Joanneum régi gyűjteménye őrizi: Neuberg an der Mürz ciszterci kolostorából származó, fenyőfára festett, nagy méretű, stájer oltárszárnyak, melyek belső oldalát festett kerettel elválasztott két-két ábrázolás díszíti. Az egyikken fent Szent Vigilius tridenti püspök, alul a kardjával lesújtó Szent Mihály arkangyal jelenik meg. A másikon lent Szent Achatius, felül a megfeszített Megváltó előtt térdelő szerzetes látható, akit a keresztről hozzá lehajoló Krisztus átölel.[45] A szakirodalom Gualberti Szent Jánosként, a vallambrózi bencés szerzetesrend megalapítójaként határozza meg az alakot.

A szerzetesnek Gualberti Szent Jánosként való meghatározása a Joanneum 1923-ban megjelent, első katalógusa óta általánosan elterjedt a művészettörténeti szakirodalomban.[46] Gualberti Szent János firenzei nemesi családból származott. Legendája szerint a San Miniato-kolostor fészületének Krisztus-alakja fejével intett neki, talán szólt is hozzá, így biztatva őt a rendbe való belépésre. 1030 körül Szent János az Appenninek egyik völgyében, Vallambrosában telepedett le, ahol a már korábban odamenekült remetékkel kolostort épített. Az egyházi élet tisztaságáért, különösen a szimónia ellen folytatott küzdelemben a bencés regulát tekintették kiindulópontnak.[47] Gualberti Szent Jánost általában idősebb szerzetesként ábrázolják rendjének szürkésbarna habitusában.[48] Feltehetően tehát a gráci oltárszárnyon megje-

lenő térdelő szerzetes alakjának azonosításában a habitus színe és a jelenet – a szerzetessel kapcsolatot teremtő megfeszített Megváltó ábrázolása – volt a kiindulópont.[49] Gualberti Szent János középkori ábrázolásai azonban kizárólag Itáliából ismertek, a 15. század végén készített stájerországi képe egyedülálló lenne. Legendájának a firenzei San Miniato-kolostorban játszódó részletét is csak néhány itáliai képen örökítették meg. Ezek egyikén sem öleli át azonban Krisztus a fészület előtt térdelő ifjút és minthogy a látomás még a rendbe való belépés előtt történt, a képeken János nem is habitust, hanem származásának megfelelő, divatos nemesi öltözetet visel.[50]

Sokkal kézenfekvőbb lenne a neubergi ciszterci kolostorból származó oltárképen a kereszt előtt térdelő szerzetes alakjában Szent Bernátot felismerni (8. kép). Szent Bernát víziójának a 15. század második fele óta önálló *Andachtsbild*ként is megjelenő ábrázolása igen gyakori volt az Alpoktól északra.[51] Legkorábban a metszeten jelent meg, majd más műfajokban is elterjedt. Metszetek közvetítésével alakult ki az az ikonográfiai típus, ahol a kereszt előtt térdelő szerzetes és a megfeszített Megváltó egymást kölcsönösen átölelik, illetve Krisztus kezeivel Szent Bernát vállára támaszkodik.[52] Elegendő itt a müncheni Staatsgemäldesammlung 1487-ből származó, nürnbergi mestertől való táblaképére, a „Meister des Marienlebens” egyik követőjének tulajdonított, 1480 körül készült ábrázolásra, vagy a „Meister der hl. Sippe” egyik követőjének a 16. század elejére datált, ugyancsak Münchenben őrzött képére hivatkozni.[53] A gráci tábla ábrázolása is ehhez az ikonográfiai típushoz tartozik. A keresztről lehajló – talán a rövidülésben látható felsőtest meglehetősen ügyetlen megoldása miatt aránytalanul kicsinek tűnő – Megváltó karjaival átöleli a szerzetes nyakát, aki Krisztus térde magasságában átfogja a keresztet. A szerzetes ugyan nem a fehér ciszterci kukullát viseli; a ruhadarab színe a táblakép mai állapotában enyhén barnás árnyalatú szürke. Eredeti színét csak a festmény letisztítása, a felületet borító megsárgult lakkréteg eltávolítása után lehetne pontosan meghatározni. És a Szent Bernát-képeken sem mindig fehér a habitus színe: a „Meister des Marienlebens” követőjének fent idézett Amplexus-képén például a szent a bencések fekete csuháját viseli.

A gráci képen még egy, a szakirodalomban mindeddig figyelmen kívül hagyott részlet szól amellett, hogy a térdelő szerzetes Szent Bernáttal azonosítható. A kép bal alsó sarkában a szent felé lépegető fehér kutya látható, melynek hátán hangsúlyos piros csík fut végig. A fehér kutya Szent Bernát egy meglehetősen ritkán megfestett attribútuma. A legenda szerint ugyanis anyja egyszer álmot látott, melyben fehér kutyát hozott a világra, aki hangos szóval emelte fel hangját a gonosz ellen. Az alsó-ausztriai Zwettl ciszterci kolostorának a neubergihez időben és térben is közeli, 1500-ban készült szárnyasoltárán is több jeleneten látható Szent Bernát mellett a vörös hátú, fehér kutya. A kép előterébe állítva hangsúlyos szerepet kap például az arató szerzeteseket bemutató jeleneten és a Bernátot a háziállatok között ábrázolón is, ahol a szent – itt ugyancsak nem fehér – habitusára felágaskodik.[54] A vörös hátú fehér kutya tehát egyértelműen Szent Bernátra utaló szimbólum a gráci oltárképen is.

A váci Szent Egyedet és Afrát ábrázoló képek, valamint a Joanneum Neubergből származó oltárszárnyai nagyon közeli stíláriskapcsolatban állnak egymással.



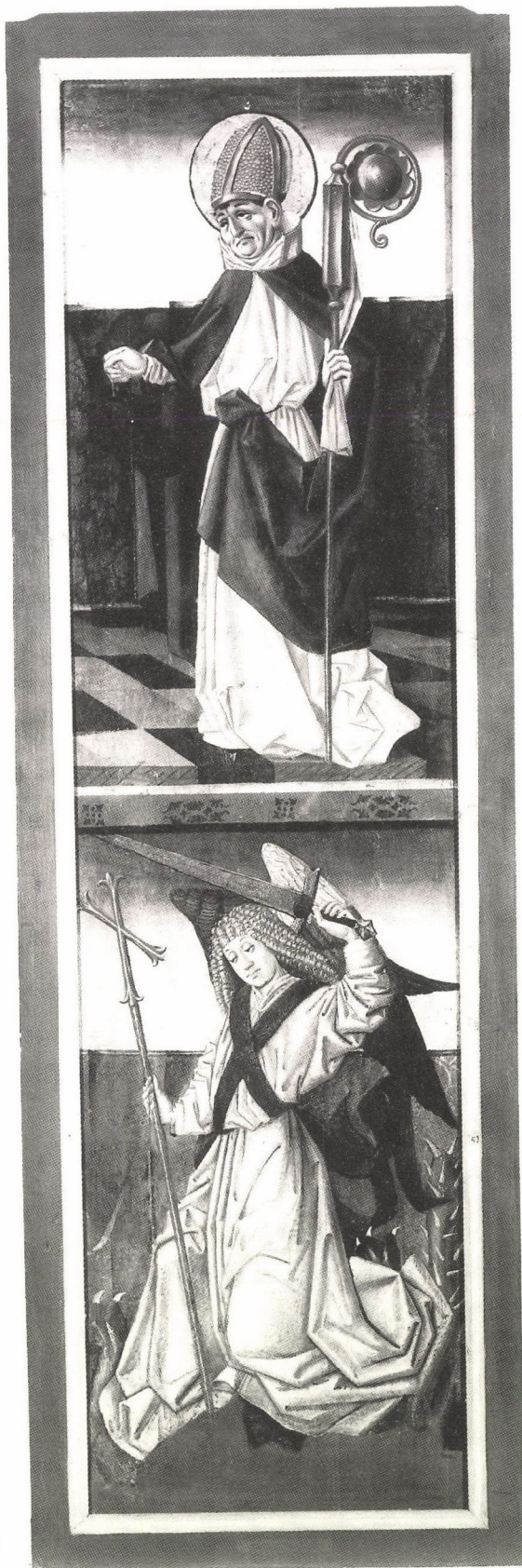


8. Szent Bernát víziója, 1490 körül. Grác, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 422.

9. Szent Achatius, 1490 körül. Grác, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 422.



10. Szent Vigilius tridenti püspök, 1490 körül. Grác, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 423.



11. Szent Mihály arkangyal, 1490 körül. Grác, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 423.



A Szent Bernátot és Achatiuszt ábrázoló tábla esetében ez a rokonság még szembetűnőbb (9. kép). Hasonló a képek szerkezete. A gráci táblák szélesebbek, a kompozíciók így levegősebbek. Az alakok környezetükhöz képest itt is nagyok, egyértelműen uralják a felületet. Szent Achatius – akárcsak Egyed vagy Afra – a tér első, keskeny sávjában áll. Körülötte a táj ugyanúgy kisebb léptékű háttér csupán. Az oltártábla felső képen emblematisztikus jelenet szerepel. A lankás domboldalon kissé térbe fordulva térdelő Szent Bernát az őt átölelő Krisztussal és a szinte a kép tetejéig felmagasodó keresztfával együtt alkotja a kompozíció fő hangsúlyát. A tájábrázolás rendszere és részletei is nagyon hasonlítanak egymásra. Az utóbb említett képen a hullámvonalakkal megfestett, dombos táj az előtér barnászöld, sötét felületei után a háttérben egyre világosodik, sárgás árnyalatúvá változik, mely szinte azonos Szent Egyed környezetével. Egyformák az előtér aprólékosan megfestett sárga virágai is. A teret a bal oldalon lezáró, sötéttel kontúrozott, magas, világosbarna szikla az Afra-képen láthatóval azonos. Igen jellegzetes a Szent Achatius mellett ugyanazzal a merev szögletességgel megfestett cikcakk vonalú út is. Szinte egyformák a háttérrek majdnem homogén felületeit feloldó, sárgával és világoszölddel modellált sötét fák és gömbölyű bokrok, valamint a teret lezáró, erőteljes vízszintes vonásokkal megfestett, felfelé egyre sötétedő kék ég is. Jól párhuzamba állíthatók az alakok arányai: a magas, nyúlánk testekhez képest viszonylag apró fejek, melyeknek a feketével kontúrozott, nagy arany glóriák adnak hangsúlyt. Achatius – rajzában a Szent Egyed habitusára emlékeztető – egyszerű vonalú, párhuzamos redőkben földig leomló, barna ruhát visel, melyet sötétebb prémgallér, ujjain sötét prémszegély díszít. Jobbjában mártírságára utaló, szinte fa nagyságú, hegyes, csupasz ágat tart, melynek formája és színe a Szent Afra-kép fatörzsét idézi. Baljával erre mutat. Szőke, göndör haja vállára omlik. Igen vékonyan festett, barnával kontúrozott és pirossal élénkített arcán, száján a fekete alárajzolás több helyen is előtűnik.

A Szent Vigiliust és Szent Mihályt ábrázoló másik gráci tábla keskenyebb, a kompozíciók így feszesebbek, az alakok szinte a kép teljes felületét kitöltik. A háttérrek zártasága is fokozza ezt a hatást (10. kép). A szürkével, barnával, feketével megfestett kockás padlón álló Vigilius mögött zöld, Mihály mögött ezüstmintás piros függöny zárja le a teret. A sötétedő kék ég is térlezáró elemként hat. A negyedik században élt tridenti püspök a derekánál összefogott, szögletes vonalú redőkben leomló sárga tunika fölött szürke köpenyt visel. Jobbjában püspöki méltóságára utaló, arany pásztorbotot tart, melynek formái és megfestése – növényi ornamentikában végződő vége, a fehér sudarium elhelyezése – Szent Egyed pásztorbotjára emlékeztet. Fehér kesztyűt, fején mitrát visel. Baljában mártírhalálára utaló attribútumát, az eredetiekre formájukban már egyáltalán nem emlékeztető, szürkére festett facipőket tartja. A szent legendájának a késő középkorban ismert változata szerint ugyanis a keresztény hitet terjesztő Vigilius püspököt egy Tridenthez közeli völgyben a gyűlölettől elvakult pogány lakosság facipőkkel verte agyon.[55] Szent Vigilius jellemzése a legegységibb a táblaképek szereplői közül. Sötét vonalakkal kontúrozott, ráncoktól szabdalt, idősebb arcának különös kifejezést ad a ferde vonalú orr és a félrehúzott száj.

Szent Mihály élénk mozdulatával – a magasra emelt karddal éppen lesújtani készül a képmező alsó részén

már alig kivehető sarkányra, míg bal kezében kereszt botját tartja – ellentétben áll szőke, göndör fűrtjeivel kevertett arcának Szent Afraéra emlékeztető, szelíd, nyugodt kifejezése (11. kép). Kékkel árnyékol, gazdagon redőzött fehér tunikája, melyen ezüst stólat visel, s nagy méretű, zöld, fent aranyos szárnyai tovább növelik alakjának uralkodó szerepét. A sarkányból csak néhány töredék – félelmetes, karmos lábai – maradt meg.

A gráci képek tehát mind a képszerkesztést, az alakformálást és a tájábrázolást, mind a részletmegoldásokat tekintve a váci táblák párdarabjainak tekinthetők. Nincsenek azonban újonnan restaurálva.[56] A festett felületeken sok helyen láthatók kisebb-nagyobb hiányok, sérülések és korábbi javítások nyomai. Különösen szembetűnő ez a táblák alsó részén, elsősorban a Szent Achatius és Mihályt ábrázoló képeken. A táblák meglehetősen kopott felületét megsárgult lakkréteg borítja, így mostani megjelenésük távol áll a váciak ragyogó, színes frissességétől.

A gráci képeket a régebbi és az újabb művészettörténeti szakirodalom szinte egybehangzóan stájer festő műveinek tartja. A datálás 1470 és 1490 között ingadozik.[57] Alfred Stange a 15. század utolsó évtizedeiben murai vagy judenburgi műhelyekben készített, gyengébb kvalitású, provinciális művek sorozatába illeszti őket.[58] Távolsági stílus párhuzamaikat, mintaképeiket a 15. század 70-es, 80-as éveinek salzburgi művészetében találta meg. A stílushatások általános említésén túl Otto Benesch a mauterndorfi kápolna kis oltárát említi közelebbi kapcsolódási pontként.[59] Az összehasonlítás lehetőségét azonban elsősorban a 15. század második felének salzburgi művészetében is uralomra kerülő realisztikus stílusirányzat általános jellemzői teremtik meg. A stájerországi hasonló tendenciák ezekkel párhuzamos jelenségnek tekinthetők. A mauterndorfi oltár képeivel való rokonság – ezen általános stílusvonásokon túl – leginkább a szereplők egyénített jellemzésében, a legszembetűnőbbben Szent Vigilius arcának markáns vonásaiban ragadható meg.

A gráci oltárképek általánosan elfogadott stílus meghatározását, valamint az 1490 körüli évekre való datálását a váci Szent Egyed és Afra ábrázoló képekre vonatkozóan is helytállónak tarthatjuk.

A Joanneum oltártábláit és a váci képeket a festői stílus és a datálás azonosságán kívül bizonyos technikai megoldások is összekapcsolják. A gráci oltárszárnyak is fenyőfából készültek, a fatáblákat két-három, közel azonos szélességű deszkából állították össze. Az enyveskréta-alapozás ezeken is nagyon vékony, a fa erezte az alapozáson és az ugyancsak igen vékony festékrétegen több helyen átlátszik. Joggal vetődik fel tehát a kérdés, hogy a négy szentet ábrázoló két nagy gráci oltárszárny és a két kisebb váci nem készülhetett-e egyazon oltárkészítő műhelyben, esetleg nem tartozhatott-e ugyanahhoz az oltárhoz.

A váci képek a hátoldalukon jól megfigyelhető fűrésznyomok tanúsága szerint egyazon szárnyasoltár két oldalán díszített – feltehetően mindkét oldalon festett – mozgószárnyainak részei voltak. A gráci táblák feltehetően egy oltár merevszárnyait alkották. A Szent Bernátot és Achatiuszt ábrázoló tábla hátoldalának ornamentális festése ezt egyértelműen bizonyítja. A tábla alja, a bal oldalon magasságának szinte feléig erősen sérült, beázás nyomai fedezhetők fel rajta, ezen a részen a festés elpusztult. A megmaradt felületeken az alapozás és a fes-



tékréteg igen vékony, a fenyőfa erezeje jól látható. A zöld alapon feketével rajzolt, az indák végein, a visszahajló leveleken pirosra és kékre színezett növényi minta a merevszárnyak általában nem látható hátoldalain szokásos díszítés (12. kép). Távolabbi párhuzamként talán a Joanneum Máriát a Gyermekkel és szentekkel ábrázoló, 1505-re datált képeinek hátoldala említhető.[60] A Szent Vigiliust és Mihály arkangyalt ábrázoló oltárszárny hátát simára gyalulták, kettéfűrészelésre utaló nyomok nem láthatók rajta, a táblát viszonylag újonnan készült parkettarendszer erősíti meg. A Joanneum régi gyűjteményének a tárgyról készült leírásában a hátoldalon világoszöld színű festésnyomokat említenek. A hátoldal növényi mintás díszítő festéséről számol be Suida is 1923-as katalógusában és merevszárnyként írja le azt Biedermann is a legújabb összefoglalásban. Ezen díszítés mára csak nyomokban, alig sejtetően maradt meg.

Funkciójukat tekintve tehát a váci gyűjtemény képei és a Joanneum két táblája könnyen egy oltárba illeszthetők lennének. Több részlet azonban mégis ellentmondani látszik ennek az elképzelésnek. Álló szentek egymás melletti ábrázolása a szárnyasoltárok hétköznapi oldalán – ahol az ábrázolt alakok szinte felsorolásszerűen kerülnek egymás mellé a mozgósárnyak külső és a merevszárnyak belső oldalain – igen gyakori volt a 15. század végén. A sorozatba gyakran bekerült egy-egy epikus jelenet is, egyes szereplők esetében megváltozhatott a háttér, a környezet. Elegendő a stílárís előképek között említett St. Kathrein-i oltárt idézni, ahol az oltár hétköznapi oldalán ábrázolt férfi szentek sorozatába a merevszárnyak két felső képén, szimmetrikusan elhelyezve az Angyali üdvözlés és a Krisztust az Olajfák hegyén bemutató jelenet illeszkedik be. A képek semleges háttérét pedig Szent Kristóf ábrázolásán naiv bájjal megfestett természeti környezet váltja fel. Az oltár kompozíciójának egyensúlyát ezek az eltérések nem borítják fel. Esetünkben az oltár egyik merevszárnyának Szent Achatius- és Bernát-ábrázolásai a feltételezett mozgósárnyak külső képeihez – a váci Szent Egyedhez és Afrához – kitéően illeszkednének, a másik merevszárny Vigilius püspököt és Mihály arkangyalt szűk, zárt térben bemutató feszes kompozíciói azonban valamelyest megbontanák az oltár képi egyensúlyát. A két merevszárnyon az alsó és felső ábrázolásokat elválasztó festett keret sem egyforma széles, és a rajtuk levő ezüst díszítő minta sem ugyanolyan.[61] És nem utolsósorban a táblák valamelyest eltérő méretei is zavarják ezt az elképzelést. Az oltárszárnyak magassága majdnem egyforma. Suida katalógusának nagyon pontos adatai szerint a Vigilius püspököt és Szent Mihályt ábrázoló tábla 155,6 cm, a másik 154 cm magas. Lényegesebben eltér azonban szélességük: az előbbi 43,2 cm, utóbbi 47,6 cm, noha a festett képmezők szélessége közötti különbség valamivel kisebb.[62] A méretkülönbséget a keretelés eltérő módja is indokolhatja. Ugyanazon szárnyasoltáron azonban a merevszárnyak különböző rögzítése szokatlan megoldás lenne. Fenntartva tehát azt az elképzelést, hogy mindkét gráci tábla figurális ábrázolásai eredetileg merevszárnyak belső képei voltak, azoknak ugyanazon szárnyasoltárhoz való tartozását több részlet is kérdésessé teszi.

Hogyan illeszkednének az egyértelműen mozgósárnyakhoz tartozó váci Szent Egyed- és Afraképek a gráci merevszárnyakhoz? A méretek itt sem egyeznek. A váci képek a Vigilius püspököt és Szent Mihályt ábrázoló táblánál több mint 10, a másikon több mint 14 cm-rel keskenyebbek. Magasságuk is kisebb az egyes gráci ké-

pekénél. Egyazon oltár merev- és mozgósárnyai között azonban könnyebben elképzelhető ilyen eltérés. A mozgósárnyak képeit körbe vevő díszkeret szélessége ugyanis kiegyenlíthette ezt a különbséget. A kézenfekvő összehasonlítási lehetőséget ebben az esetben is a St. Kathrein-i oltár kínálja. A merevszárnyak alsó és felső képét ott is festett keret választja el egymástól, alul, felül és a két függőleges oldalon azonban nincs festett keret. A merevszárnyak az egész oltárt körbe vevő, belül profilált léccel tagolt, fenyőfából készült díszkeretbe be vannak építve.[63] A merevszárnyak így a mozgósárnyakon levő képek magasságának kétszeresénél a mozgósárnyakat körülvevő és kettéosztó díszkeret szélességének háromszorosával magasabbak. Hiszen a zsanérokkal rögzített, külön keretelt mozgósárnyak is beilleszkednek a merevszárnyakat közvetlenül befoglaló díszkeretbe. A szélességi arányokat tekintve a mozgósárnyak képei a díszkeret szélességének kétszeresével keskenyebbek a merevszárnyaknál. A díszkeretek általában szokásos szélességével számolva és hasonló oltártípust feltételezve, a váci Szent Afrát és Egyedet ábrázoló képekkel díszített mozgósárnyak éppen a gráci merevszárnyakhoz illeszkednének; a méretek és a stílárís kérdéseket tekintve mind a kettőhöz. Mivel azonban több szempont ellentmondani látszik annak, hogy a két gráci merev-



12. Növényi ornamentika részlete a Szent Bernátot és Szent Achatius ábrázoló oltárszárny hátoldalán. Grác, Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Inv. Nr. 422.



szárny egyazon oltárhoz tartozott, a váci képek a hozzájuk mind ikonográfiai szempontból, mind a képszerkezetet és a tájázást tekintve közelebb álló Szent Bernátot és Achatiuszt ábrázolókkal képzelhetők el könnyebben egyazon oltáron. Minthogy nem ismert több, a tárgyalt festményekkel közeli rokonságba állítható kép, és nem maradt fenn az oltárépítményhez tartozó más részlet sem, a leírt technikai részletekre, stílári és ikonográfiai megfigyelésekre alapozott rekonstrukció elképzelés – melyet a vizsgált képekkel több tekintetben rokonságot eláruló, hozzájuk időben közel álló szerkezeti analógia is alátámaszt – csak bizonyíthatatlan hipotézisnek tekinthető.

Ha a Szent Egyedet és Afrát ábrázoló képek a gráci oltártáblákkal összetartozhattak, úgy provenienciájuk is azonos lehetett. A gráci táblák első publikációjától kezdve ismételt adat, hogy azokat Neuberg an der Mürz egykori ciszterci kolostorából Johann Lischka plébános ajándékozta a Joanneumnak. A neubergi ciszterci kolostort II. József 1786-ban megszüntette. A templom és a kolostor vagyonának, értékeinek és berendezéseinek szétosztása már ekkor megkezdődött: a 2437 forintba becsült éremgyűjteményt a császári „Münzkabinett” kebelezte be, míg egy értékes monstranciát a Stájerországi Kamara ékszergyűjteményében vettek nyilvántartásba Grácban.[64] Középkori oltárszárnyak már 1811-ben, a Joanneum alapításának évében, a múzeumalapító János főherceg személyes közvetítésével kerültek innen a képtárba.[65] Tárgyalt képeinkkel feltehetően egy időben, ugyancsak Johann Lischka plébános ajándékaént pedig még két, 1520 körül készült oltártábla került a kolostorból a múzeumba.[66] Az ajándékozás idejéről és körülményeiről azonban többet nem tudni. Nincsen közelebbi adat az ajándékozó személyéről sem. Rochus Kohlbach az apátság történetét részletesen feldolgozó tanulmányában nem említi nevét.[67] Az ajándékozás idejéről pedig a gyűjtemény új katalógusa is csak annyit jegyez meg, hogy a táblák 1923 előtt már a múzeumban voltak. Wilhelm Suida ebben az évben megjelent katalógusában ugyanis már szerepelnek.[68] Származásukról bővebb információt azonban ő sem közöl.

Az ajándékozás dátuma tovább pontosítható. A Szent Vigiliust, Mihályt, valamint Szent Bernátot és Achatiuszt ábrázoló táblákat Suida már 1908-ban, a *Monatshefte fuer Kunstwissenschaft* című folyóiratban megjelent cikkében a gráci múzeum tulajdonaként ismerteti.[69] Az oltártáblák tehát mindenképpen ez előtt kerültek a Joanneumba. Talán a neubergi kolostornak és templomnak az 1870-es években megkezdődő restaurálásával összefüggésben ajándékozhatták el őket. Amennyiben a tárgyalt gráci oltártáblák és váci képeink összetartozásának feltételezése helytálló, azok is a Joanneum képeivel egy időben kerülhettek el Neubergből. Éppen a Festetics Dénes toponári és bogáti építkezéseit követő években tehát, akkor, amikor a gróf új kastélyait „igazi főúri ízléssel” berendezte. A Festetics család grófi ágának pedig több vonatkozásban is szoros kapcsolatai voltak a közeli Stájerországgal. Bányaik révén anyagi érdekelttség kötötte őket oda és rokoni kapcsolatok is. A család több tagja élt hosszabb-rövidebb ideig a stájer fővárosban.[70]

Feltételezésünk szerint tehát a váci Egyházmegyei Gyűjteménybe jutott Szent Afrát és Szent Egyedet ábrázoló tábláképe Stájerország egyik legjelentősebb ciszterci kolostortemplomának valamelyik oltárát díszíthették.[71] Az oltár készítése valószínűleg Bartholomäus

Dremel apát hivatali idejére esik, aki 1470 és 1492 között töltötte be ezt a tiszteket. Az oltár eredeti felállításának helyéről nincsen adat, feltehető azonban, hogy az a templom 1471-es újrászentelésekor a főoltáron kívül megemlített 15 másik oltárral együtt a templomban állhatott.

A váci Egyházmegyei Gyűjteménybe jutott Gábiel és Szent Erzsébet, valamint a Szent Keresztről Nevezett Irgalmas Nővérek tulajdonában levő Mária-kép pontosabb datálásához és művészeti helyének meghatározásához jóval kevesebb támpont áll rendelkezésünkre. A táblák egy két-két képre osztott Angyali üdvözlés- és Vizitáció-jelenet részletei. Az Angyali üdvözlés ilyen ábrázolása igen elterjedt volt a 15. század végén, így a hasonló típusú Annuntiatio-jelenetek összegyűjtésével nem jutunk közelebb képeink stílári meghatározásához. A Vizitáció-jelenet két táblára bontott ábrázolása jóval ritkább. A legjobb összehasonlítási lehetőséget egy brixeni, 1460–70 körül készült Szent Anna-oltár keskeny szárnyképei kínálják. Az oltár hétköznapi oldalán ábrázolt jelenetet a mozgószárnyak egymás mellé záródó díszkerete közepén kettévágja – Erzsébet ujjait kissé el is takarja és a tájháttér folyamatosságát is megbontja –, éppen úgy, ahogy ez a Magyarországra került táblákat magába foglaló szárnyasoltáron is lehetett. A két nő öltözete és gesztusai is hasonlóak. És Mária hasán a tiroli táblán is megjelenik a sugárkoszorútól övezett isteni magzat, itt ülő gyermekként ábrázolva, aki jobbát áldó mozdulattal emeli az Erzsébet hasára térdelő tartásban megfestett kis Keresztelő János felé.[72]

Képeink stílári helyének meghatározásához azonban a tiroli táblák nem visznek közelebb. Analógiák után kutatva néhány stájer és karintiai táblakép kerül előtérbe. A Joanneum két stájer-karintiai eredetűnek tartott, az 1490 körüli évekre datált oltárszárnyai például, melyeknek Magyarországi Szent Erzsébet-, és Szent Magdolna-alakjai távoli hasonlóságot árulnak el képeink szereplőivel. A hasonlóság leginkább a figurák arányait és az öltözet, a drapériaformálás egyes részleteit érinti.[73] Ugyanígy csak távoli analógiaként említhetők a klagenfurti Landesmuseum 1492-re datált, belső oldalukon Szent Pált és Miklóst, kívül Szent Farkast és Pétert ábrázoló oltárszárnyai is.[74] A salzburgi – Rueland Freuauf köréből, minden bizonnyal közvetítések útján érkező – hatások is érzékelhetőek képeinken. Az idősebb mester 1490–91-ben készített, Bécsben őrzött képeire,[75] és az ifjabb Reuland Freuauf 1496-ra datált Kálvária-képére, valamint az 1490 körüli években festett töredékes Angyali üdvözlésre gondolhatunk elsősorban.[76] A Kálvária-képre főként a tájháttér egyes részleteinek és festői megoldásainak, az Angyali üdvözlésre elsősorban Gábiel alakjának hasonlósága révén. Gábiel testének arányai, arcának, hajának, kezének részletei, köpenyének drapériakezelése – ha kissé távolról is – a váci angyal festői megoldásaival állítható párhuzamba.

A váci Egyházmegyei Gyűjtemény Gábiel és Szent Erzsébet, valamint a Nővérek Mária-képének stílári eredetét és környezetét jelen tanulmány csak nagyon tág körben határozza meg. Az említett távolabbi és közelebbi analógiák alapján készítési idejüket egyértelműen az 1490-es évekbe tehetjük.

Poszler Györgyi



1 Varga Zsuzsa: X-23, X-24, X-25, X-26, X-27. In: Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. Kiállítási katalógus. Szerk.: Mikó Árpád, Takács Imre. Budapest 1994. Szeretnék köszönetet mondani Varga Zsuzsának szíves segítségéért és azért, hogy minden korábban tudomására jutott információ átadásával támogatta kutatásaimat. Az Irgalmas Nővérek tulajdonában lévő, a Vizitáció-jelenet Máriáját ábrázoló képet a Művelődési Minisztérium Balogh Jolán és Mojzer Miklós javaslatára 68498/964. számon védetté nyilvánította.

2 Gábiel arkangyal az Angyali üdvözlés-jelenetből: Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény, ltsz.: 93.1.3., Szent Erzsébet a Vizitáció-jelenetből: Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény, ltsz.: 93.1.4., Mária a Vizitáció-jelenetből: a Szent Keresztről Nevezett Irgalmas Nővérek tulajdonában Pilisborosjenőn, Szent Afra: Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény, ltsz.: 93.1.5., Szent Egyed: Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény, ltsz.: 93.1.6.

3 A Szent Erzsébetet, a Gábielt, és a Szent Egyedet ábrázoló táblákat Eisenmayer Tiborné, a Szent Afrát ábrázolót Zsolnay Krisztina, a Máriát ábrázolót Juhász István restaurálta. *Juhász István*: X-23. In: Pannonia Regia (1. jegyzetben) i. m.

4 A Gábielt ábrázoló tábla 69,2 cm magas és 37,2 cm széles, a festett mező mérete 67,3 x 35,2 cm. A Szent Erzsébetet ábrázoló tábla mérete: 69,2 x 37,3 cm, a festett mező: 67,3 x 35,5 cm. A Máriát ábrázoló tábla mérete: 68,8 x 37,1 cm, a festett mező 67,5 cm magas és 35,3 cm széles. A Szent Afrát ábrázoló tábla mérete: 67,3 x 32,5 cm, az eredeti festett felület nagysága 65,5–66 x 30,8–31 cm. A Szent Egyedet ábrázoló tábla mérete: 67,2 x 32,2 cm, az eredeti festett mező: 65,8–66 x 30,2 cm.

5 A Gábielt, Máriát és Erzsébetet ábrázoló képekről ezt a durva kiegészítést a legutóbbi restaurálás során eltávolították, a két szentet ábrázoló képen ez ma is látható. Eisenmayer Tiborné restaurátorművésznek és Lakatos József faszobrász restaurátor-nak szeretnék köszönetet mondani, akik beszélgetéseink és kiállításaink során számos technikai részletre hívták fel figyelmemet.

6 Nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a szárnyasoltár mozgószárnnyain egymás mellé kerülő külső képeket is elválasztotta egymástól a becsukódó oltárszárnnyak kerete, mely méretével és saját díszítésével eleve megakadályozta, hogy az egymás mellé kerülő képeket pontosan összefüggő egységként lehessen szemlélni.

7 Festetics Antal 1764-ben született Kaposváron és 1853-ban, Székesfehérváron halt meg. A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája. Összeállította: Gudenus János József. Budapest 1990, 401.

8 Festetics Dénes 1813-ban, Pest-Budán született és 1891-ben Bécsben halt meg. 1841-ben császári és királyi kamarás lett. 1842-ben kötött házasságot Zichy Karolinával. *Gudenus* (7. jegyzetben) i. m. 404.

9 Magyarország vármegyei és városai, Somogy vármegye. Szerk.: Csánki Dező. Budapest é. n. [1914] 167; *Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl. Budapest 1959, 396.

10 Festetics Vilmos 1848-ban, Bécsben született és 1931. április 28-án, Toponáron halt meg. Császári és királyi kamarás, valóságos belső titkos tanácsos, a magyar főrendi ház örökös tagja volt. 1919-ben kötött házasságot Arneborg Erzsébettel. *Gudenus* (7. jegyzetben) i. m. 405.

11 Somogyi Munkás. A Somogy megyei Szocialista Párt hivatalos közlönye. 1919. május 25. A toponári kastély szalonját valóban családi portrék díszítették a háború előtt. Festetics Antal szíves közlése 1999. júliusában írt levelében.

12 Somogyi Vörös Újság. 1919. május 28.; Somogyi Munkás. A Somogy megyei Szocialista Párt hivatalos közlönye. 1919. június 15. és *Kelemen Elemér*: Kaposvár művelődésügye 1918–1919-ben. In: Kaposvár. Várostörténeti tanulmányok. Szerk.: *Kanyar József*. Kaposvár 1975, 342.

13 A grófok meglehetősen jobboldali érzelmein azonban nem kell csodálkoznunk. 1923-ban például gróf Festetics Vilmos toponári földbirtokos és az általa felbért helyi vezetők jelen-

tették az állami tanítót, „mert az szerintük nemcsak híve volt a kommunizmusnak, hanem lelkes terjesztője is.” *Paál László*: Haladó nézetek és törekvések, baloldali eszmék és mozgalmak tükröződése az ellenforradalmi korszak somogyi sajtójában. In: *Fesztetics Somogy megye történetéből* 1919. augusztus 1.–1944. december 1. Szerk.: *Suri Károly*. Kaposvár 1987, 203.

14 Kaposvár, Somogy Megyei Levéltár, XIV/7.: gróf Festetics Dénes toponári levéltára (1431–1901). A magyar állami levéltárak fondjegyzéke. Szerk.: *Ember Győző*. III. kötet: A területi levéltárak fondjegyzékei. 8. rész. Kaposvári Állami Levéltár. Összeállította: *Kanyar József*. Budapest 1963. A fondjegyzékben feltüntetett iratanyag helyett a Somogy Megyei Levéltárban ma azon a számon a Festetics család levéltárának csak kis töredéke található meg, amely 1910 és 1944 közötti iratokat tartalmaz.

15 Festetics Kristóf Szepesremetén született 1898-ban és 1962-ben, Freiburg in Breisgauban halt meg. Festetics Dénes testvérének, Sámuelnek volt dédunokája. A politikai tudományok doktora és diplomás mezőgazdász volt. 1933-ban vette feleségül Blanckenstein Máriát. *Gudenus* (7. jegyzetben) i. m. 403.

16 Dr. Bernolák Nándor ügyvéd (Budapest V. Erzsébet tér 14.) levele Méltóságos dr. Halmy Miklós úrnak, a Magyar–Olasz bank r.t. vezérigazgatójának. Budapest 1933. május 16. Az ügyvéd kölcsönt kér Festetics Vilmosné számára, mert őt kisebb hitelzői állandó követelésekkel zaklatják. Festetics Vilmosnének „a családi iratok szerint 40 000 dollár és több mint 200 000 pengő kifizetésére vonatkozó követelése van” Festetics Kristóf gróf úrtól, melyre a toponári adásvételi szerződés jogosítja fel őt. Somogy Megyei Levéltár, XIV/7.: gróf Festetics Dénes toponári levéltára (1431–1901). (Az anyagra vonatkozóan l. a 14. jegyzetet.)

17 Gróf Festetics Kristóf levele a Királyi Törvényszéknek 1937. december 17-én. Somogy Megyei Levéltár, XIV/7.: gróf Festetics Dénes toponári levéltára (1431–1901). (Az anyagra vonatkozóan l. a 14. jegyzetet.)

18 Idézet Z. Soós István festőművész 1999. május 2-án nekem írt leveléből, akinek ezúton szeretnék köszönetet mondani többszöri odaadó segítségéért. Z. Soós István két olajfestményt készített a grófnak a kastély külsejéről, bent azonban nem dolgozott.

19 Mojzer Mikós szóbeli közlése 1999 márciusában, melyet ezúton is szeretnék megköszönni.

20 Köszönettel tartozom Festetics Antal professzor úrnak 1999. július 12-én kelt szíves leveléért, melyben a fenti igen fontos információkat tudomásomra hozta.

21 *Kanyar József*: Somogy a felszabadulás hónapjaiban (1944–1945). Kaposvár 1970, 31.

22 *Kanyar József*: Elsikkasztott földreform, megvalósult földosztás Somogyban (1920, 1945). Budapest 1964, 149.

23 Jegyzőkönyv, készült Toponáron a Nemzeti Bizottság 1945. április 25-én tartott rendes közgyűlésén. Somogy Megyei Levéltár. XVII/108. A Toponári Nemzeti Bizottság iratai 1948–49. (*Ember* szerk. [14. jegyzetben] i. m.) A Nemzeti Bizottság 1945. június 27-én tartott rendkívüli közgyűlésén nem járult hozzá ahhoz, hogy Somogyvármegye Közkórháza a kastélyban és a parkban tudószanatóriumot rendezzen be. Uo.

24 A Toponári Körjegyzőség számsoros iktató és mutatókönyve. Somogy Megyei Levéltár V/B. (*Ember* szerk. [14. jegyzetben] i. m.)

25 Veszélyeztetett magángyűjtemények miniszteri biztossága. XV. leltár a Böhönyén, a Festetics Sándor-féle kastély 1947. május 31-én összegyűjtött műtárgyairól; XLIII. leltár a csertői volt Festetics Domokos-féle kastély beszállított műtárgyairól 1948. november 17.; XXXVII. leltár a gyöngyöspusztai (Somogy vm.) volt Festetics Kristóf-féle kastély összegyűjtött ingóságairól, 1948. augusztus hó 19-én.

26 Katalog der Galerie Alter Meister. Museum der Bildenden Künste, Budapest. Bearb. von A. Pigler, Budapest 1967, 705. Inv. Nr.: 51.2985. 105,5 x 54 cm és Inv. Nr.: 51.2986. 72 x 33 cm. A kép megtalálására vonatkozó információt Mojzer Miklós főigazgató úrnak köszönöm. Csánky Dénes magyar királyi kormánybiztosként 1945 februárjában a keszthelyi Festetics-kastélyban is járt, és onnan „egyes műtárgyak, valamint könyvtári és levéltári anyag biztonságba helyezése céljából” átvett és elszállított mű-



tárgyakat. Budapest, Magyar Országos Levéltár (MOL) P 236. 93. csomó, 3. fol. Ezek ma is a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében vannak.

27 Keszthelyi Péter 1913-ban született, 1939-ben szentelték pappá, és 1976-ban, monori plébánosként halt meg. Az 1978. október 20-án, Monoron készített jegyzékben (Keszthelyi Péter hagyatékából az Egyházmegyének hagyott képek) a középkori táblaképek a következő meghatározásokkal szerepelnek: 50. Szárnyas oltár: angyal (fán, kerettel), 78 x 46 cm; 51. Férfi szent (fán) 78 x 46 cm; 52. Vértanú (fán) 78 x 46; 53. Szárnyas oltár: Mária (fán kerettel) 78 x 46. Vác, Egyházmegyei Könyvtár és Levéltár. Köszönettel tartozom Varga Lajos plébános úrnak és Dr. Fallner László igazgatónak, akik váci kutatásaimat segítették.

28 Kaposvár, Somogy Megyei Levéltár. A Toponári Körjegyzőség számsoros iktató mutató könyvében 1945 és 1949 között a Keszthelyi család számos tagja szerepel különböző ügyekkel kapcsolatban, ezen évek irataiból azonban a levéltárban nem található meg semmi. A Toponári Nemzeti Bizottság irataiban (Somogy Megyei Levéltár, XVII./108.) Keszthelyi Józsefet községi bírónak, Keszthely Pétert Bödö község előljárójaként említik. Kérdéses, hogy ez a személy azonos-e a váci egyházmegyében papi hivatást gyakorló Keszthelyi Péterrel.

29 A Szent Keresztről Nevezett Irgalmas Nővérek magyarországi történetére vonatkozó információkért a nővéreknek, első sorban a magyarországi tartomány főnöknőjének, Ulrika nővérnek tartozom köszönettel. Szentkirály ma Szombathelyhez tartozik. Festetics Dénesné 1875-ben Toponáron is alapított apácakolostort és a kolostor kezelésébe adott római katolikus óvodát, melyet később is az ő alapítványa tartott fenn. Magyarország vármegyéi és városai. Szerk.: Csánki Dezső. Budapest é. n. [1914]167.

30 Kunc Adolf–Kárpáti Kelemen: Szombathely – Savaria rendes tanácsú város monographiája. Szombathely 1880–1894, 458.

31 A Szent Keresztről Nevezett Irgalmas Nővérek rendházának irattárában megtalálható az özv. Festetics Dénesné, gróf Zichy Karolina által Szentkirályon létesített katolikus óvoda tulajdoni lapja 1909-ből.

32 Rados Jenő: Magyar kastélyok. Budapest 1939, 68; *Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei. I. Dunántúl. Budapest 1959, 366; *Kádár Zoltán, Horváth Tibor Antal, Gőfin Gyula*: Szombathely. Budapest 1961, 114; *Károlyi Antal, Szentléleki Tihamér*: Szombathely városképei – műemlékei. Budapest 1967, 143; *Horváth Hilda*: Régvolt magyar kastélyok. Budapest 1998, 140.

33 Magyarország vármegyéi és városai. Szerk.: Dr. Sziklay János, Dr. Borovszky Samu. Vasvármegye. Budapest 1898, 23.

34 Balogh Gyula: Vasmege. In: Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen. Magyarország IV. Budapest 1896, 372.

35 A 33. és 34. jegyzetben idézett, múlt századi leírások öt jelölik meg a kastély tulajdonosaként. A Tanácsköztársaság idején Vas megye szociális ügyekkel foglalkozó bizottsága a bogáti kastélyban is proletárgyermekek nyaraltatását tervezte. Munkásmozgalmi visszaemlékezések. Régi munkásmozgalmi embelek írásai és visszaemlékezései alapján összeállította: *Horváth Ferenc*. In: Vas megye. Helytörténeti tanulmányok. Szerk.: *Horváth Ferenc*. Szombathely 1958, 150.

36 Gyulay Sándor–Rexa Dezső–Szathmáry István: Vas vármegye és Szombathely megyei város általános ismertetője és címtára az 1931–32. évre. Budapest 1932, 423.

37 Dr. Festetics Antal szíves közlése. Festetics Kálmánné, született gróf Clam-Gallas Klotild 1947-ben halt meg Bécsben. *Gudenus* (7. jegyzetben) i. m. 404.

38 Sziklay, Borovszky (35. jegyzetben) i. m. 559.

39 Varga Zsuzsa: X-26, X-27. In: Pannonia Regia (1. jegyzetben) i. m.

40 *Gottfried Biedermann*: Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke Schreinaltare Skulpturen, mit Beiträge zum technischen Aufbau der Kunstwerke von Günther Diem. Graz 1982, Kat.-Nr. 26. Inv.-Nr. 328.

41 *Otto Benesch*: Bemerkungen zu einigen Bildern des Joanneums. In: Blätter für Heimatkunde. 1929, 7. Jahrgang, Heft 5, 66; A Keresztény Múzeum képeinek leltári száma: 55.34., 55.35., 55.36., 55.37. *Boskovits Miklós, Mojzer Miklós, Mucsi András*: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest 1964, 127, 128, 165–168. számok.

42 Keresztény Múzeum Esztergom. Összeállította és a bevezetőt írta: *Cséfaluay Pál*. Budapest 1993, 189, 27. szám

43 *Biedermann* (40. jegyzetben) i. m. 118.

44 Az epitáfium a köflachi plébániatemplomból származik. *Biedermann* (40. jegyzetben) i. m. 118. az epitáfium festőjét a St. Kathrein-i mester stájer követőjének tartja, aki ezt az oltárt tekintette kompozicionális és stílári előképnek. Alfred Stange ezt a St. Kathrein-i mester műhelyében készült későbbi alkotásnak tekinti. *Alfred Stange*: Deutsche Malerei der Gotik. 11. Band. Österreich und der Ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München 1961, 68.

45 *Biedermann* (40. jegyzetben) i. m. Kat.-Nr. 37. Inv.-Nr. 422, 423.

46 *W. Suida*: Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz. Österreichische und deutsche Maler des 15. bis beginnenden 17. Jahrhundert. Wien 1923, 10–11. Nr. 19–20. Suida a táblák egy korábbi publikációjában az alakot a kereszt előtt térdelő „Szent Bernhardin”-ként határozza meg, igaz, ebben az ismertetésben Szent Achatius és Vigilius püspököket sem azonosítja. *W. Suida*: Altsteirische Bilder im Landesmuseum „Johanneum” zu Graz. In: Monatshefte fuer Kunstwissenschaft. 1908, Heft 1–6, 529.

47 *Puskely Mária*: Keresztény szerzetesség. Történelmi kalauz. I. Budapest 1995, 419–420, II. Budapest 1996, 1066–1068.

48 *K. Künstle*: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg in Breisgau 1926, 348; *J. Braun*: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart 1943, 375; *Iconographie de l'art chrétien par L. Réau*. III. Iconographie des Saints. II. Paris 1958, 726–727; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Begründet von E. Kirschbaum, Hrsg. von W. Braunsfels. Bd. VII. 136–137; *G. Kaftal*: Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Florenz 1952, 570–576.

49 Ezt az azonosítást a másik, vele összetartozó gráci oltártábla Szent Mihály-ábrázolása is alátámaszthatná. A vallambrózi bencések első templomát ugyanis az arkangyal tiszteletére szentelték. *L. Lexikon der christlichen Ikonographie [Kirschbaum]* (48. jegyzetben) i. m. Bd. VII. 137.

50 A firenzei Santa Croce Bardi-kápolnájában a Giovanni del Biondo által festett oltárképen az oltáron felállított Feszület egésze dől a menza előtt térdelő fiatal nemes felé (*Kaftal* [48. jegyzetben] i. m. 575–576, Fig. 661.) A S. Miniato-kolostor Andrea a Cecina festette oltárának predelláján (*Kaftal* uo. 573, Fig. 659.) ugyanígy. Niccolò da Foligno képen a megfeszített Krisztus csak a fejét hajítja oldalra, letekint az előtte térdelőre (*G. Frizzoni*: Ricordi di un viaggio artistico oltralpe. La galleria Kaufmann in Berlino. Gli italiani. In: L'Arte 5/1902, 294, Fig. 13.), egy 15. századi itáliai fametszeten pedig csak tekintetével int (*Frizzoni* i. m. 295. Fig. 14.).

51 *Lexikon der christlichen Ikonographie [Kirschbaum]* (48. jegyzetben) i. m. Bd. V. 378–379; *H. Aurenhammer*: Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien (é. n.) 339.

52 *W. L. Schreiber*: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts. Bd III. Holzschnitte mit Darstellungen der männlichen und weiblichen Heiligen. Leipzig 1927, Nr. 1271, 1272, 1273, 1276, 1276/d.

53 Szent Bernát látomása. 1487-re datált nürnbergi oltárkép. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, lásd: *H. Paulus*: Die ikonographischen Besonderheiten in der spätmittelalterlichen Passiondarstellung. Würzburg 1952, 24. Tf. XIII.; A „Meister des Marienlebens” követője, 1480 körül: szárnyasoltár képei. In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München. Altdeutsche Gemälde, Köln und Norwestdeutschland. Bearb. von: *G. Goldberg, G. Scheffer*. München 1897, 363–365, Abb. 85; A „Meister der hl. Sippe” követőjének 16. század eleji oltárképe. *L. G. Goldberg, G. Scheffer* i. m. 456–460, Abb. 140.

54 Ostmärkische Kunsttopographie. Hrsg. von *K. Ginhardt*. Bd. 29. Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl. Wien 1940, 80, Abb 82–85.

55 A Szent tisztelete szinte kizárólag a tridenti püspökség területére és Tirolra korlátozódott, ábrázolása is csak ezen a területen terjedt el a 15. század végétől. *Lexikon der christlichen Ikonographie [Kirschbaum]* (48. jegyzetben) i. m. Bd. VIII. 553; *Braun* (48. jegyzetben) i. m. 718; *R. Schindler*: Vigilius von Trient,



der Heilige mit dem Holzschuh. In: Tiroler Heimatblätter. 6 1965, Heft 4, 45.

56 A Joanneum régi gyűjteményének a táblákra vonatkozó dokumentációjában van egy fénykép, melyen a Szent Achatius és Bernátot ábrázoló oltártáblán az eredeti formákat követő átfestés látható. Ezt feltehetően a tábla egy korábbi javításakor távolították el.

57 Suida (46. jegyzetben) i. m. 1923, Nr. 19., 20. a képeket a 15. század végére datálja; O. Benesch: Bemerkungen zu einigen Bildern des Joanneums. In: Blätter für Heimatkunde 7/1929, Heft 5, 66. az oltártáblák korai, 1470 körüli datálása mellett foglalt állást; Biedermann (40. jegyzetben) i. m. 134. 1490 körülre datálja a képeket; A. Stange (44. jegyzetben) i. m. 69. ugyancsak a század utolsó évtizedére keltezi a képeket.

58 Stange (44. jegyzetben) i. m. 69.

59 Benesch (57. jegyzetben) i. m. 66; Vö. Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530. Hrsg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum. Schriftleitung: Dr. J. Gassner. Salzburg 1972, 100, Kat.-Nr. 64.

60 Biedermann (40. jegyzetben) i. m. Kat.-Nr. 45, Inv.-Nr. 331, Abb. 102.

61 A Szent Achatius és a szerzetest ábrázoló táblán a keret szélessége kb. 7–8 cm, a másik táblán valamivel keskenyebb, ugyanakkor ennek a díszítése gazdagabb.

62 Az eredeti képszel a Szent Achatius és Bernátot ábrázoló oltárszárnyon körben jól látható. Annak mai, új kerete ugyanis az eredetinel valamivel nagyobb, így a tábla festetlen szélét nem takarja el. A festett képmező szélessége csak 43,8–43,5 cm. A Szent Vigilius és Mihály arkangyalt bemutató tábla kerete azonban eltakarja az eredeti képszel. Az oltárszárnyak a kereten belül mérhető szélessége 40–41 cm, melynél a teljes képmező mindenképpen valamivel szélesebb.

63 Ezt a díszkeretet feltehetően ugyanúgy egyszerre alapozták és festették az oltárszárnyakkal, ahogy ez az egyenként keretelt táblaképeknél is szokásos volt. A festett táblák és a keret illeszkedésénél – különösen ott, ahol a kissé összeszáradt táblák elváltak a kerettől – jól megfigyelhető az alapozás és a festékréteg erre utaló kitéremkedése, a képek szélein pedig helyenként a keret festésekor véletlenül odahúzott apró, barna ecsetvonások láthatók.

64 R. Kohlbach: Die Stifte Steiermarks. Graz 1953, 245.

65 Biedermann (40. jegyzetben) i. m. 7. és Kat.-Nr. 56, Inv.-Nr. 349; Kohlbach i. m. 231.

66 Biedermann (40. jegyzetben) i. m. Kat.-Nr. 60, Inv.-Nr. 425, 426; Kohlbach (64. jegyzetben) i. m. 229.

67 Kohlbach uo. 219–246.

68 Suida (46. jegyzetben) i. m. 1923, 10–11. Nr. 19–20.

69 Suida (46. jegyzetben) i. m. 1908, 529.

70 Festetics Dénes testvérének, Sámuelnek gyermekei, Anna, Vanda és Imre – Imre feleségével, Adamovics Bertával együtt – Grazban haltak meg 1859-ben, ill. 1909-ben. Imre lányai, Terézia és Wanda ott kötöttek házasságot. Terézia báró Watzdorf Lajossal 1899-ben, Wanda Seilern Ernővel 1905-ben. Gudenus (7. jegyzetben) i. m. 403.

71 Neuberg an der Mürz ciszterci apátságát 1327-ben Boldog Ottó herceg (Herzog Otto der Fröhliche) alapította és Heiligenkreuzból érkezett szerzetesekkel népesítette be. A templom a káptalanteremmel és a kerengő egy részével 1344-re készült el, ekkor szentelték fel. 1396-ban tűzvész pusztította el a templom tetőszerkezetét és boltozatát, melyet csak 1461 után, III. Frigyes uralkodása alatt építettek egészen újjá. A templomot és a főoltárt 1471-ben szentelték ismét fel. Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Steiermark. Bearb. von K. Woisetschläger, P. Krenn. Wien 1982, 315; H. Schweigert: Einzug der Gotik. Beginn der Gotik unter den frühen Habsburgern. In: Die Steiermark. Brücke und Bollwerk. Katalog. Schloß Herberstein bei Stubenberg 1986, 130; R. Wagner-Rieger: Gotische Architektur in der Steiermark. In: Landesausstellung Gotik in der Steiermark. Stift St. Lambrecht 1978, 64.

72 Anna-oltár szárnyképei Brixenből, 1460–70. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, I. E. Egg: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985, 91, Abb. 43.

73 Biedermann (40. jegyzetben) i. m. Kat.-Nr. 36, Inv.-Nr. 420, 421.

74 Landesmuseum Klagenfurt. Inv.-Nr. 29. St. Peter bei Reichenfels plébániatemplomából. J. Höfler: Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten. (1420–1500). Klagenfurt 1987, 88. Kat.-Nr. 42; O. Demus: Die spätgotischen Altäre Kärntens. Klagenfurt 1991, 88–90.

75 E. Baum: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst. Wien 1971, Kat.-Nr. 48–54, Inv.-Nr. 4839, 4839, 4840, 4841, 4842, 4843, 4844.

76 Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530. (59. jegyzetben) i. m. Kat.-Nr. 114, 115.

## MITTELALTERLICHE TAFELBILDER AUS DEN SAMMLUNGEN DER FAMILIE FESTETICS

Fünf hervorragende mittelalterliche Tafelbilder, die vom Diözesanmuseum zu Vác beziehungsweise aus dem Besitz der Barmherzigen Schwestern vom Heiligen Kreuz zum Vorschein gekommen waren, gehörten im Herbst 1994 zu den großen Überraschungen der Ausstellung *Pannonia Regia* der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest. Sie waren zuvor sowohl für die Kunstwissenschaft als auch für das Publikum unbekannt. Die Bilderfolge läßt sich – trotz der zahlreichen verbindenden geschichtlichen und künstlerischen Bezüge – in zwei Teile gliedern: die erste Tafel zeigt den Erzengel Gabriel aus der Verkündigung, die dazugehörigen beiden folgenden Maria und die heilige Elisabeth von der Heimsuchung. Die beiden Bilder der Heiligen Ágydius und Afra bilden eine andere Einheit.[1]

Die Tafeln wurden vor der Ausstellung in der Restauratorwerkstatt der Sammlung für Alte Ungarische Kunst der Ungarischen Nationalgalerie gereinigt und an allen wurden geringfügige Ergänzungen und Verbesserungen durchgeführt. Die Reinigung der Tafel mit der Maria der Heimsuchung brachte das spektakulärste Ergebnis: am blauen Gewand der Maria ist – als Vergewärtigung des empfangenen göttlichen Kindes – das Jesuskind im Strahlenkranz zum Vorschein gekommen. Dieses Detail wurde irgendwann bei einer früheren Ausbesserung der Tafel verdeckt.[2]

Die Gemälde mit Darstellungen von Gabriel, Maria und Elisabeth gehören zu einer Verkündigungs- beziehungsweise einer

Heimsuchungsszene von jeweils zwei Tafeln. Die aufeinander bezogene Körperhaltung, die Gesten und Blicke erlauben die Annahme, daß die Bilder innerhalb der Einheit des originalen Altars unmittelbar nebeneinander zu sehen waren. Dies war an den Außenseiten der Flügel möglich. Die beiden Bilder der Verkündigung dürften oben, die der Heimsuchung unten angebracht gewesen sein. Die Bildstruktur, die Maßverhältnisse, der Charakter der Darstellung sind an allen drei Bildern sehr ähnlich. Die Gestalten von erheblich größerem Maßstab als ihre Umgebung füllen den Großteil der Bildfläche aus und stehen in einem schmalen Streifen des Vordergrundes. Die grellen Farben der Gewänder von gewelltem Saum, die großen Flächen der Draperien von weichem Faltenwurf steigern noch die Dominanz der Figuren. Die Gesten sind sehr akzentuiert, die Köpfe und die Gliedmaßen etwas überdimensioniert.

Aufgrund der Sägespuren auf der Rückseite kann von den Tafeln Ágydius und Afra angenommen werden, daß sie zu beweglichen, beiderseits gemalten Flügeln desselben Flügelaltars gehörten. Die deutlich nach links gewendete Figur des heiligen Ágydius schmückte gewiß die rechte, die der Afra die linke Seite des Altars. Die Tafeln sind sehr dünn grundiert, auch die Farbschicht ist ganz dünn. Die stehenden Figuren sind im Verhältnis zu den Maßen des Bildes, besonders zu dessen Breite, ziemlich groß, sie füllen den überwiegenden Teil der Bildfläche aus. Die mit Wellenlinien gestaltete Hügelandschaft, die Pflan-



zen, und im Bild der heiligen Afra der steile Felsen und der im Zickzack geführte bezeichnende Weg bilden die Umgebung der Figuren, jedoch in kleinerem Maßstab. Auch die Farbkombination der Bilder stärkt diesen Eindruck.

Manche technische Einzelheiten zeugen ebenfalls für die Zusammengehörigkeit der Tafeln und für ihre gemeinsame Provenienz. Die Kieferntafeln der biblischen Figuren wurden an der Rückseite vermutlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts parkettiert. Aus derselben Zeit stammen die übereinstimmenden schwarzen Prunkrahmen mit Goldeinlage. Die Tafeln Afra und Ägydius sind nicht parkettiert, ihr neugotischer Rahmen mit Stabwerk läßt sich auf das ausgehende 19. Jahrhundert datieren. Die gleiche Behandlung der Rückseite der drei Tafeln biblischen Inhalts, die Übereinstimmung des Stärkungssystems weisen eindeutig darauf hin, daß diese am gleichen Ort und gleichzeitig, vermutlich Ende des vorigen Jahrhunderts zu Kunstsammlungsgegenständen geworden sind. Die Zersägung der Tafeln mit den Heiligendarstellungen ist ebenfalls ein Eingriff, der für jene Epoche und für den Funktionswechsel dieser Art bezeichnend ist.[3]

Will man die Herkunft der Tafeln und ihre vormaligen Besitzer klären, führen die Fäden zur Familie Festetics und in die Ortschaft Toponár – nach dem zweiten Weltkrieg in Kaposvár eingegliedert – im Komitat Somogy. An diesem Ort ließ Graf Antal Festetics zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Schloß errichten, das bei seinem Tode 1853 an seinen Sohn und Erben Grafen Dénes Festetics fiel.

Dieser ließ den Bau nach der Jahrhundertmitte umgestalten und erweitern. Nach einer Beschreibung von 1914 „gab es darin eine Bibliothek von 1500 Bänden, viele alte Stiche und Gemälde, wertvolles altes Intarsienmöbel und im Park ein Schmiedeeisernes Tor, das aus der Burg Szigetvár hierher überführt wurde.“[4] Der Besitzer war um diese Zeit Graf Vilmos Festetics, der bis zu seinem Tode im Jahr 1913 in Toponár lebte.

Die Geschichte des Schlosses, die Besitzerwechsel lassen sich in den Dokumenten genau verfolgen. Bezüglich der Innenausstattung und der Kunstsammlungen gibt es aber kaum eine Spur. Während der Räterepublik von 1919 wurde eine Waldschule im Schloß eingerichtet, von Schäden oder Verluste haben wir keine Kenntnis. Aus den Dokumenten der zwanziger Jahre geht hinsichtlich der Kunstwerke nur soviel hervor, daß der Graf 10 Ausstellungswerke in Kaposvár rahmen ließ. Welche Werke und zu welchem Zweck, darüber schweigen die Quellen. Die Witwe von Vilmos Festetics, die gegen den neuen Besitzer des Schlosses jahrelang einen Prozeß führte, bat 1937 um einige Prunkgegenstände, die sie seinerzeit, anlässlich der Übergabe des Familienbesitzes von 1931, dort zurückgelassen hatte. Die Einrichtungsgegenstände und die Kunstsammlung dürfte in diesem Inventar verzeichnet gewesen sein, das jedoch heute nicht mehr vorhanden ist.[5]

Toponár gehört zu den im September 1945 aufgezählten Ortschaften des Komitats Somogy, die erhebliche Verwüstungen durch die deutschen Truppen erleiden mußten. Der Graf verließ das Gut noch im selben Jahr zusammen mit seiner Familie. Das Nationale Komitee beschloß im April 1945, das folgende Schuljahr im Schloß zu eröffnen.[6]

Von der einstigen reichen Innenausstattung und den Kunstwerken sind heute nur einige Stücke bekannt. Laut Überlieferung fand Dénes Csányi, der damalige Generaldirektor des Museums der Bildenden Künste zu Budapest 1945 im Kornspeicher ein um 1400 gemaltes toskanisches Madonnenbild und einen halbfigurigen Johannes den Täufer, die seitdem in der Galerie Alter Meister desselben Museums aufbewahrt sind.[7] Nach unserem heutigen Wissensstand stammen auch vier mittelalterliche Tafelbilder mit den Heiligen Afra und Ägydius, dem Erzengel Gabriel und der heiligen Elisabeth aus der Heimsuchung im Diözesanmuseum zu Vác aus dem Schloß Toponár. Sie gelangten mit dem Nachlaß des Priesters der Diözese Vác, Péter Keszthelyi, in den Besitz des Bistums. Die mittelalterlichen Tafeln stammen vom Vater des Priesters, der im Schloß zu Toponár angestellt war. Es fehlen aber die diesbezüglichen Dokumente.

Die Geschichte der mittelalterlichen Tafeln des Diözesanmuseums zu Vác wird mittelbar auch durch das Schicksal eines

Marienbildes bestätigt, das wegen ikonographischer und stilistischer Übereinstimmungen eindeutig zur selben Folge biblischen Themas gehört, aber bereits früher von diesen getrennt wurde und in den Besitz der Barmherzigen Schwestern vom Heiligen Kreuz überging. Die Schwestern erhielten nämlich das in großen Ehren gehaltene alte Marienbild laut Ordenstradition von einer Gräfin Festetics in Szentkirály, im Komitat Vas. Die Barmherzigen Schwestern wurden von der Gattin des Grafen Dénes Festetics, geborenen Gräfin Karolina Zichy, Ende des vorigen Jahrhunderts nach Ungarn berufen und im Dorf bei Szombathely im Komitat Vas angesiedelt.[8] Die Gräfin sorgte auch für ihren Unterhalt und ihre Beschäftigung. Es ist daher anzunehmen, daß es dieselbe Gräfin war, die dem Orden das Marienbild schenkte. Die Tafel mit der Maria der Heimsuchung mußte also bereits vor dem Todesjahr der Gräfin, 1906, von der Tafel mit der Elisabeth derselben Komposition, sowie vom Gabriel der Verkündigung getrennt worden sein. Diese Bilder mußten bereits vor diesem Zeitpunkt aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen und ihrer Funktion verlustig geworden sein. Von den selbständig gewordenen Gemälden konnte die Gräfin Festetics die Tafel mit der Jungfrau Maria den Schwestern geschenkt haben.

Person und Tätigkeit des Ehepaars Dénes und Karolina Festetics stellt einen engen Zusammenhang zwischen Schloß Toponár und Szentkirály her. Dénes Festetics erwarb im Jahr 1856 das von der Familie Skerlecz zu Beginn des 19. Jahrhunderts erbaute Schloß Bogát. Bogát war eine Meierei in unmittelbarer Nähe von Szombathely, die zuvor zu Szentkirály gehört hatte. Dénes Festetics ließ das Schloß Bogát – wie auch Toponár – erweitern und im damals modischen englischen gotischen Stil erneuern. „Das Schloß ist mit wahren aristokratischem Geschmack eingerichtet. Das prächtige Treppenhaus ist mit alten Waffen geschmückt, die Appartements sind mit wertvollen Orientteppichen, antiken Gegenständen, wertvollen Möbelstücken, Gemälden usw. eingerichtet, die Kapelle enthält außerordentlich wertvolle Gemälde mit biblischen Szenen“ – heißt es in einer Beschreibung vom ausgehenden 19. Jahrhundert.[9] Nach dem Tod von Dénes Festetics im Jahr 1891 erbte sein Sohn Kálmán das Schloß Bogát. Nach dessen Tod ging 1931 das Schloß in den Besitz seines Bruders Vilmos über, der seinerzeit Toponár geerbt hatte. So waren die Güter von Toponár beziehungsweise jene im Komitat Vas, Schloß Toponár und Schloß Bogát bis zu seinem Tode im Jahr 1931 in einer Hand vereint. Vilmos Festetics lebte in Toponár. Aus dem großzügigeren und reicher eingerichteten Schloß Bogát wurden aller Wahrscheinlichkeit nach Kunstwerke nach Toponár überführt.

Dokumente zum Schloß Bogát sind überhaupt nicht vorhanden, auch der diesbezügliche Teil des Familienarchivs ist spurlos verschwunden.

Bei der Bearbeitung der mittelalterlichen Tafeln müssen wir mit der Bestimmung der kunstgeschichtlichen Stelle der mittelalterlichen Tafeln fortfahren. Will man die stilistischen Verbindungen der Tafeln Ägydius und Afra erfassen, so treten Beispiele der steirischen Altarbildmalerei vom letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in den Vordergrund. Zuerst muß man den auf 1475 datierten Altar von St. Kathrein (Kärnten) im Grazer Joanneum anführen.[10] Der Maler war ein hervorragender Vertreter der realistischen Stilrichtung, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die letzten Wellen des Weichen Stils ablöste, und zu der nach der Landschaftsdarstellung und der individuellen Charakterisierung der Figuren zu schließen auch der Meister der Vác Tafeln gehörte. Derselben Richtung ist auch das etwas später, um 1480 ausgeführte Gradner-Epitaph verpflichtet, das sich sowohl hinsichtlich seines Stils als auch hinsichtlich seiner Komposition in dieselbe Richtung und in der gleichen Art vom Meister des St. Kathreiner Altars entfernt hat wie die Vác Tafeln.[11] Die nächsten stilistischen Parallelen der Ägydius- und der Afra-Tafel von Vác werden ebenfalls im Grazer Joanneum bewahrt: wir meinen die aus dem Zisterzienserstift von Neuberg an der Mürz stammenden großformatigen steirischen Altartafeln aus Kiefernholz, deren Innenseite von gemaltem Rahmen getrennt je zwei Darstellungen trägt. Eine Tafel zeigt oben den heiligen Vigilius, Bischof von Trident, unten den Erzengel



Michael, der mit seinem Schwert zuschlägt. Auf der anderen erscheint unten der heilige Achatius, oben der gekreuzigte Heiland, mit einem vor ihm knienden Mönch, den Christus vom Kreuz herab umarmt.[12] Diese Heiligenfigur wird als Johannes Gualbertus, Stifter des Vallombrosaner Zweiges der Benediktiner bestimmt.

Es läge jedoch viel mehr auf der Hand, im knienden Mönch vor dem Gekreuzigten den heiligen Bernhard von Clairvaux zu erkennen. Die Darstellung der Vision des heiligen Bernhard war seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen als selbständiges Andachtsbild ziemlich häufig. Die Szene aus der Legende des Johannes Gualbertus, die sich im Kloster San Miniato al Monte in Florenz abspielte, wurde jedoch im Mittelalter nur in einigen italienischen Bildern verwirklicht. Auf keinem dieser Darstellungen wird der Jüngling von Christus umarmt, und da er diese Vision noch vor seinem Eintritt in den Orden erlebte, wird er nicht im Habit, sondern gemäß seiner vornehmen Abstammung in der modischen Kleidung der Adligen verewigt. Zwar trägt der Mönch im Grazer Bild nicht die bei Darstellungen des heiligen Bernhard häufigste weiße Kuckulle der Zisterzienser, aber die Farbe seines Gewandes ist auch bei sonstigen Bildern der Zeit nicht immer weiß. In der Grazer Szene spricht noch ein bislang unbeachtet gebliebenes Detail dafür, daß es sich bei der knienden Figur um den heiligen Bernhard handelt: in der linken unteren Ecke des Bildes ist ein weißer Hund zu sehen, über dessen Rücken ein betonter roter Streifen verläuft. Der weiße Hund ist ein ziemlich selten eingesetztes Attribut des Heiligen, ein Symbol, das aus einem Traum seiner Mutter im Zusammenhang mit seiner Sendung übernommen wurde.

Zwischen den Vácer Tafeln der Heiligen Ägydius und Afra beziehungsweise der Neuberger Altartafeln des Joanneum bestehen sehr enge stilistische Zusammenhänge. Man kann sie hinsichtlich der Bildstruktur, des Systems und der Details der Landschaftsdarstellung, der Gestaltung der Figuren, der gestreckten Körperproportionen, der Attribute und der Charakterisierung der Gesichter, der Farbenbehandlung und der Detaillösungen als Gegenstücke betrachten. Diese Verwandtschaft sticht bei den Tafeln mit den heiligen Bernhard und Achatius noch mehr ins Auge. Die Grazer Bilder sind aber nicht restauriert. Die ziemlich abgewetzte Oberfläche ist von einer nachgegibtten Lackschicht verdeckt, so steht ihr Erscheinen heute ziemlich weit von der glänzenden, farbigen Frische der Vácer Tafeln.

Die behandelten Bilder des Joanneum werden in der älteren wie in der jüngeren Literatur fast einhellig als Werke eines steirischen Malers angesprochen. Alfred Stange fügt sie in die Reihe der provinziellen Werke von schwächerer Qualität ein, die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts aus Muraue oder Judenburger Werkstätten hervorgingen.[13] Entferntere stilistische Parallelen dazu fand er in der Salzburger Kunst der 70er und 80er Jahre des 15. Jahrhunderts. Über die allgemeine Feststellung von Stileinflüssen hinaus führt Otto Benesch den kleinen Altar der Mautendorfer Kapelle als nächste Parallele an.[14] Die allgemein akzeptierte stilistische Einstufung und die Datierung auf die Jahre um 1490 können auch bezüglich der Vácer Ägydius- und Afra-Tafel als stichhaltig angenommen werden.

Laut Aussage der Sägespuren auf der Rückseite waren die Vácer Bilder Bestandteile von beweglichen Flügeln, die möglicherweise an beiden Seiten Malereien trugen. Die Grazer Tafeln waren aber Standflügel. Der ornamentale Pflanzendekor an der Rückseite der Tafel mit den heiligen Bernhard und Achatius beweist dies eindeutig. Die ornamentale Malerei an der Rückseite der Tafel mit Vigilius und Michael, die in der Literatur mehrfach erwähnt ist, läßt sich heute nur mehr in Spuren, andeutungshaft erkennen.

Hinsichtlich ihrer Funktion ließen sich die Bilder der Vácer Sammlung und die beiden Tafeln des Joanneum leicht in denselben Altar einfügen. Mehrere Details sprechen jedoch dagegen. Die Aneinanderreihung von Heiligen auf der Werktagseite eines Flügelaltars, also auf der Außenseite der beweglichen und der Vorderseite der Standflügel, war Ende des 15. Jahrhunderts häufig. Die Bilder mit Achatius und Bernhard würden sich

ausgezeichnet an die angenommenen Außenbilder der beweglichen Flügel – den heiligen Ägydius und Afra fügen, aber der andere Standflügel mit dem Erzengel Michael und dem heiligen Bischof Vigilius vor Innenräumen und im engen Raum würde die einheitliche Gesamtwirkung stören. Wollte man sich die beiden Grazer Tafeln als Standflügel desselben Altars vorstellen, wäre die Struktur etwas asymmetrisch. Der gemalte Rahmen, der die untere Darstellung jeweils von der oberen trennt, hat nicht die gleiche Breite, und auch das Silberornament daran ist in den beiden Fällen nicht übereinstimmend. Und nicht zuletzt gibt es auch in der Breite der beiden Standflügel einen Unterschied von einigen Zentimetern.

Wie könnten sich die eindeutig zu beweglichen Flügeln gehörigen Vácer Tafeln der heiligen Ägydius und Afra den Grazer Standflügeln anfügen? Die Maße sind auch hier nicht übereinstimmend. Unsere Bilder sind schmaler und auch in der Höhe kleiner. Im Fall von Stand- und beweglichen Flügeln eines und desselben Altars lassen sich aber derartige Abweichungen leichter vorstellen. Die Breite des Zierrahmens um den Bildern des Standflügels konnte diesen Unterschied leicht ausgleichen. Der unter den Stilparallelen angeführte Altar von St. Kathrein bietet sich als Vergleichsbeispiel an. Die Standflügel sind dort in einen von innen mit einer profilierten Leiste gegliederten Zierrahmen eingebaut, der den ganzen Altar umfaßt. In diesen fügen sich auch die beweglichen Flügel ein, deren Maße also um ein mehrfaches der Maße der Zierleiste kleiner sind. Nimmt man einen Altar ähnlichen Typs zum Grunde, lassen sich die Vácer Bilder mit den Grazer Tafeln Bernhard und Achatius, die ersteren sowohl ikonographisch als auch in der Bildstruktur und in der Behandlung der Landschaft näher stehen, in der Einheit eines Flügelaltars leicht vorstellen. Dieser Rekonstruktionsversuch, der sich auf technischen Beobachtungen, stilistischen Ähnlichkeiten und ikonographischen Übereinstimmungen beruht, ist aber nur als Hypothese anzusehen, die sich nicht nachweisen läßt.

Sollten die Vácer Tafeln Ägydius und Afra mit den Grazer Altartafeln zusammenhängen, so könnte auch ihre Provenienz die gleiche sein. Seit der ersten Veröffentlichung der Grazer Tafeln wird die Angabe wiederholt, daß sie aus dem einstigen Zisterzienserkloster Neuberg an der Mürz stammend als Geschenk des Pfarrers Johann Lischka in das Joanneum gekommen sind. Über Zeit und Umstände der Schenkung ist nur wenig bekannt. Soviel steht fest, daß sie sich im Jahr 1908 bereits im Museum befanden.[15] Möglicherweise wurden sie im Zusammenhang mit der in den 1870er Jahren einsetzenden Restaurierung des Klosters und der Kirche in Neuberg verschenkt. Das sind eben die Jahre nach der Bautätigkeit des Dénes Festetics in Toponár und Bogát, als der Graf seine neuen Schlösser „mit wahrem aristokratischem Geschmack“ ausstattete. Die gräfliche Linie der Familie Festetics unterhielt in mehrfachem Sinne enge Verbindungen zur Steiermark. Durch ihre Gruben hatten sie dort finanzielle Interessen, außerdem waren sie durch verwandtschaftliche Bande mit steirischen Familien verknüpft. Mehrere Familienmitglieder lebten zeitweise für kürzere oder längere Zeit in Graz. Die Tafelbilder, die die heilige Afra beziehungsweise den heiligen Ägydius darstellen, könnten einen Altar des bedeutendsten Zisterzienserstifts der Steiermark geschmückt haben. Die Ausführung des Altars fällt wohl in die Amtszeit von Abt Bartholomäus Dremel, also zwischen 1470 und 1492.

Zur genauen Datierung der Tafeln Gabriel und Elisabeth im Vácer Diözesanmuseum und der Marientafel im Besitz der Barmherzigen Schwestern vom Heiligen Kreuz, sowie der Bestimmung ihrer Stelle in der Kunst verfügen wir über erheblich weniger Anhaltspunkte. Auf der Suche nach Analogien stößt man auf einige steirische und kärntnerische Tafelbilder. So zum Beispiel auf die Altarflügel von steirisch-kärnthnerischen Ursprungs im Joanneum, die auf die 1490er Jahre datiert werden, und deren Figuren der heiligen Elisabeth von Thüringen/Ungarn und der Maria Magdalena eine entfernte Ähnlichkeit mit den Figuren unserer Tafeln verraten.[16] Ebenfalls nur als entfernte stilistische Analogien lassen sich die auf 1492 datierten Altarflügel des Klagenfurter Landesmuseums anführen,



die auf der Innenseite die Darstellung der Heiligen Paulus und Nikolaus, auf der Außenseite die der Heiligen Wolfgang und Petrus tragen.[17] Auf unseren Bildern sind auch Einflüsse aus dem Salzburger Kreis des Rueland Frueauf zu erkennen, die sich gewiß über mehrfache Vermittlung geltend machten. In erster Linie darf man an die in Wien bewahrten, auf 1490/91 da-

tierten Werke des älteren Meisters [18] und auf die 1496 datierte Kreuzigung des jüngeren Rueland Frueauf sowie an seine bruchstückhafte Verkündigung aus den Jahren um 1490 denken.[19] Aufgrund dieser erwähnten entfernteren und näheren Analogien darf man die Entstehung unserer Bilder in den 1490er Jahren ansetzen.

#### ANMERKUNGEN

1 Erzengel Gabriel aus der Verkündigung: Vác, Domschatz und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 93.1.3.; Elisabeth aus der Heimsuchung: Vác, Domschatz und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 93.1.4.; Maria aus der Heimsuchung: im Besitz der Barmherzigen Schwestern vom Heiligen Kreuze (heute in Pilisborosjenő, Ungarn); Die heilige Afra: Vác, Domschatz und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 93.1.5.; Der heilige Ägydius: Vác, Domschatz und Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 93.1.6. Die Maße: Gabriel, 69,2 x 37,2 cm, Elisabeth, 69,2 x 37,3 cm, Maria, 68,8 x 37,1 cm, Afra, 67,3 x 32,5 cm, Ägydius 67,2 x 32,2 cm.

2 Die Tafeln Elisabeth, Gabriel und Ägydius wurden von Margit Eisenmayer, die Tafel mit der Afra von Krisztina Zsolnay, die Marien tafel von István Juhász restauriert. Vgl. *I. Juhász: X-23 in: Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon* [Kunst in Transdanubien] 1000–1541. Hg. Á. Mikó, I. Takács. Budapest 1994.

3 Ich möchte an dieser Stelle der Restauratorin Margit Eisenmayer und dem Holzschnitzer-Restaurator József Lakatos meinen Dank aussprechen: während unserer Gespräche und Exkursionen haben mich beide freundlicherweise auf zahlreiche technische Details aufmerksam gemacht.

4 Vgl. Magyarország vármegyéi és városai. Somogy vármegye [Die Komitate und Städte Ungarns. Das Komitat Somogy]. Hg. D. Csánky. Budapest o. J. [1914], S. 167.

5 Komitatsarchiv Somogy (in Kaposvár), XIV/7: das Familienarchiv des Grafen Dénes Festetics von Toponár (1431–1901). In: A magyar állami levéltárak fondjegyzéke [Register der staatlichen ungarischen Archive]. Hg. Gy. Ember. Bd. III: A területi levéltárak fondjegyzékei [Register der örtlichen Archive], Teil 8: Kaposvári Állami Levéltár [Staatliches Archiv von Kaposvár]. Zusammen gestellt von J. Kanyar. Budapest 1963; der Brief von Graf Kristóf Festetics an den Königlichen Gerichtsstuhl vom 17. Dezember 1937: Komitatsarchiv Somogy, XIV/7: das Familienarchiv des Grafen Dénes Festetics von Toponár (1431–1901). Statt des Schriftenmaterials, das im Register angegeben wird, befindet sich unter dieser Nummer im Komitatsarchiv nur ein Bruchteil des Familienarchivs Festetics aus der Zeit zwischen 1901 und 1944.

6 J. Kanyar: Somogy a felszabadulás hónapjaiban [Komitat Somogy in den Monaten der Befreiung] (1944–1945). Kaposvár 1971, 31; J. Kanyar: Elsikkasztott földreform, megvalósult földosztás Somogyban [Veruntreute Bodenreform, verwirklichte

Bodenverteilung im Komitat Somogy]. (1920, 1945); Protokoll, aufgenommen am 25. April 1945 in der Generalversammlung des Nationalkomitees in Toponár. Komitatsarchiv Somogy, XVII/108. Schriften des Nationalen Komitees von Toponár 1948–1949.

7 Katalog der Galerie Alter Meister. Museum der Bildenden Künste, Budapest. Bearb. von A. Pigler. Budapest 1967, 705, Inv.-Nr. 51.2985. 105,5 x 54 cm und Inv.-Nr. 51.2986. 72 x 33 cm. Für die Informationen über die Auffindung des Gemäldes danke ich Herrn Generaldirektor Miklós Mojzer.

8 Für die Informationen über die Geschichte der Barmherzigen Schwestern vom Heiligen Kreuze in Ungarn bin ich den Schwestern, vor allem der Oberin der ungarischen Provinz, Schwester Ulrika dankbar. Die Ortschaft Szentkirály gehört heute zu Szombathely.

9 Magyarország vármegyéi és városai [Die Komitate und Städte Ungarns]. Hg. Dr. János Sziklay und Dr. Samu Borovszky. Vasvármegye [Komitat Vas]. Budapest 1898, 23.

10 G. Biedermann: Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum. Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke, Schreinaltäre, Skulpturen. Mit Beiträgen zum technischen Aufbau der Kunstwerke von Günther Diem. Graz 1982, Kat.-Nr. 26, Inv.-Nr. 328.

11 Biedermann a. a. O. 118.

12 Biedermann a. a. O. Kat.-Nr. 37, Inv.-Nr. 422, 423.

13 A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 11. Österreich und der Ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München 1961, 69.

14 O. Benesch: Bemerkungen zu einigen Bildern des Joanneums, in: Blätter für Heimatkunde 7/1929, Heft 5, 66; vgl. Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530. Hrsg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum. Schriftleitung: Dr. J. Gasner. Salzburg 1972, 100, Kat.-Nr. 64.

15 W. Suida: Altsteirische Bilder im Landemuseum „Joanneum“ zu Graz, in: Monatshefte fuer Kunstwissenschaft 1908, Heft 1–6, 529.

16 Biedermann a. a. O. Kat.-Nr. 36, Inv.-Nr. 410, 421.

17 Landesmuseum Klagenfurt. Inv.-Nr. 29. Aus der Pfarrkirche von St. Peter bei Reichenfels.

18 E. Baum: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst. Wien 1971, Kat.-Nr. 48–54, Inv.-Nr. 4839, 4840, 4841, 4842, 4843, 4844.

19 Spätgotik in Salzburg a. a. O. Kat.-Nr. 114, 115.



## A MENEDÉKKŐI (LŐCSEI) JÉZUS SZÜLETÉSE-OLTÁR SZEKRÉNYFIGURÁINAK EGYKORI ELRENDEZÉSE

### (REKONSTRUKCIÓS KÍSÉRLET)

A lőcsei Szent Jakab-plébániatemplom műkincsei közül kiemelkedik Pál mester két remekműve, a főoltár és a Jézus születése-oltár. Az első már régóta foglalkoztatja a kutatókat,[1] a második felé inkább mostanában fordult az érdeklődés. A korábbi összefoglaló művek illően megemlítik, egyként a 16. század első éveire datálják, de alaposabban csak egyetlen részletkérdést vitattak, hogy saját kezű alkotása-e a mesternek; önálló tanulmányt senki sem szentelt neki.[2] Csak 1975-ben került sor annak a Hevenes Gábor hagyatékában fennmaradt levélnek a közzétételére, amelyből végre pontos tudomást szerezhettünk arról az egyes korábbi híradásokban már – néha ugyan kissé szkeptikusan – említett tényről, hogy az egykori retabulum figurái 1698-ban kerültek elő a városháza pincéjéből, és akkor vitték át őket a katolikus vallásgyakorlatnak nem sokkal azelőtt, 1674-ben erőszakkal visszaadott plébániatemplomba.[3] Egy 1991-ben megrendezett szimpozion hallgatósága előtt tartott előadásában Heřman Kotrba pedig azt a feltételezést kockáztatta meg, hogy az oltár eredeti méretei miatt nem fért volna el a plébániatemplomban, így csakis a lőcsei ferences templomban állhatott.[4] Ezután egy olyan írás következett, amelyik a szobrok, elsősorban Szűz Mária és Szent József tartása és ruházata segítségével azt mutatta be, hogy a szobrász a késő középkori művészet akoriban és azóta is nagy elismeréssel övezett központjához, Németalföldre fordult ihletért: a lehajtott fejű és összekulcsolt kézzel imádkozó Istenanya Rogier van der Weyden több képén előfordul, majd az övéin kívül a 15. század számos más jeles alkotójának művein is. A németalföldi hatás persze minden bizonnyal csak közvetve érte a jeles lőcsei szobrászt, és ebben két német rézmetező, E. S. mester és Martin Schongauer alkotásainak lehetett a legjelentősebb szerepe.[5] Az oltárnak szentelt legutóbbi cikk pedig utóéletét kísérte figyelemmel, a különös megtalálást és a szomszédos plébániatemplomba való harangzúgásos átszállítást az előnyomuló ellenreformáció korába helyezve figyelt fel arra, hogy Lőcsén minden bizonnyal csodákkal ékeskedő és zarándoklatokkal tisztelt Mária-kegyhelyet akartak létrehozni, amire végül számunkra ismeretlen okból nem került sor. Sikertült a továbbiakban egy azóta elkallódott, de a magyar karthauzi rend monográfiájában annak idején közzétett feljegyzés segítségével azt felismerni, hogy ezek a szobrok egykor a menedékkői vagy látókői (Klástorisko, Zufluchtstein) kolostorban voltak, és Szapolyai István nádor özvegye, Hedvig tescheni hercegnő 1505-ös látogatásának köszönhatték születésüket, így 1510-re már készen is lehettek. Lőcsére nyilván a rendház 1543-as lerombolása után kerültek, az akkor oda átköltöző szerzetesekkel együtt. Minthogy azonban a rendtagoknak szorult helyzetükben menedéket ajánló városban a következő évben hivatalosan bevezették a reformációt, az alig-

hogy megérkezett karthauzi atyáknak máris menniük kellett rendjük következő kolostoráig, Lechnicig (Červený Kláštor, Lechnitz), és a bizonyára ki sem számolt szobrok a polgárság tulajdonaként kerültek előbb-utóbb a városháza pincéjébe.[6]

Mostanra elérkezettnek látszik az idő, hogy – legalább nagy vonalakban – megkíséreljük a szoborcsoport eredeti elrendezésének rekonstrukcióját. Jelenlegi helyükön, az 1752-ben emelt ünnepélyes, késő barokk Csáky-oltáron ugyanis illő és a kor ízlésének megfelelő helyet kaptak a sok viszontagságot látott faszobrok, de egymás mellé helyezésük semmit sem őriz meg az egykoriból (1. kép). A csavart oszlopok és az oltár előtt térdeplő nagyobb vagy a felhőgomolyokra települt muzsikáló, énekelgető kisebb angyalok jól mutatják, milyen tiszteletet érzett a 18. század embere a sötét pincéből évszázados rabság után csodálatosan előkerült szoboregyüttes iránt. Ám a figurák levegős elrendezése, a kínosan keresett szimmetria merőben idegen attól a látványtól, amelyet késő középkori oltárszekrényekben nem hieratikus alakok, hanem jelenet, eseményt bemutató csoportok szoktak nyújtani. A menedékkői kolostor retabulumában létrehozott összeállítás rekonstrukálásának mindenesetre súlyos akadálya, hogy alighanem a szállítás körülményes volta miatt csak maguk a szobrok kerültek Lőcsére – mégpedig, amint látni fogjuk, bizonyosan nem mind –, az oltárszekrény és az azzal egybeépített, a kor hasonló alkotásait ismerve részben építészeti (dűledező istálló, erre utaló romépület), részben tájképinek (a gyülekező pásztorok mögötti dombok) gondolható háttér elvesztett.[7]

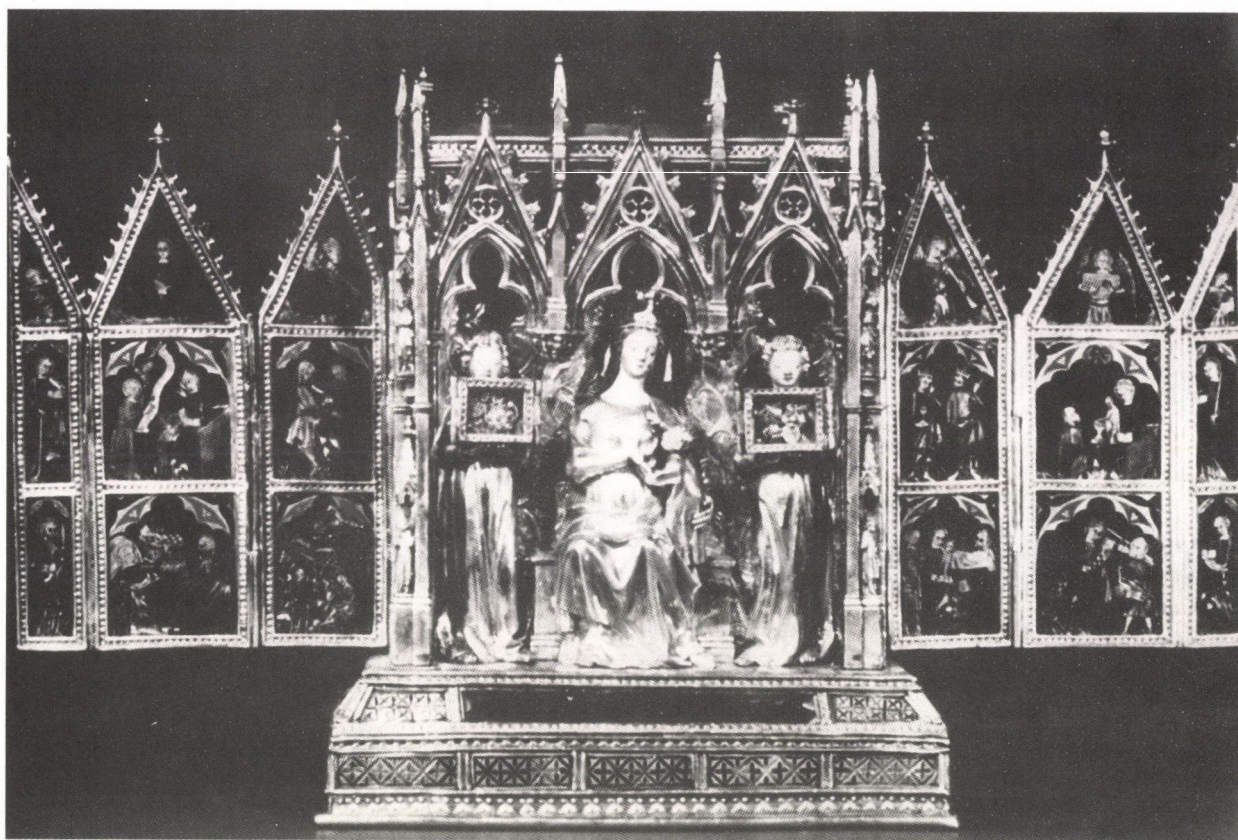
A Lőcsére került faszobrok különös tulajdonsága, hogy körös-körül ki vannak faragva, be vannak festve. (Kívétel a két legnagyobb, Szűz Mária és Szent József, amelyeknek a háta a szokott módon meg van nyitva. Nyilván túl nagy tömegük miatt nem merte rászánni magát a szobrász arra, hogy a többiekénél alkalmazott megoldást itt is megkísérelje.) Ez a körös-körös kifaragottság azonban ellentétben áll a gótikus oltárszobrok óriási többségével, amelyeknek hátsó, az oltárszekrény hátlapja felé eső részét a művész feltűnően elnagyolta, sőt igen gyakran teljesen kidolgozatlanul hagyta, minthogy azt a szekrény három fala megtekinthetetlenül teszi. Nyilván ez a szokatlan megoldás sugallta azt a régebben szélteben elterjedt nézetet, hogy a figurák eredetileg nem is oltárhoz tartoztak, hanem a későbbi korok betlehemihez hasonlóan karácsony idején újra meg újra elővették és felállították őket. Divald Kornél egyenesen „misztériumhoz szükséges szoborcsoportozat”-nak nevezi az együttest, amelyet „az év nagyobb részében úgyis a városháza egyik ablaktalan helyiségében elzárva tartottak”.[8] A középkori faszobrok elhelyezésére, a nézők szeme elé állítására vonatkozó gyakorlatot ismerve ez





1. A Csáky-oltár a menedékkői Jézus születése-oltár szobraival, 1785. Lőcse, plébániatemplom





2. Erzsébet királyné házioltára, 14. század közepe. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection

semmiképp sem valószínű, a kifaragott, sőt befestett hátoldalak azonban valóban magyarázatra szorulnak.

Ismerünk olyan oltárszekrény-típust, amelyiknél a szobrok hátának kidolgozottsága alapvető követelmény. Ez a 14. században széltében elterjedt baldachin-oltár vagy tabernákulum-oltár, amelynek díszesebb felső és egyszerűbb alsó lezárásán kívül csak hátlapja volt, oldal-lapjai nem. Az ilyen oltárnál mindkét szárny két részből állt, rövidebb (induló) részüket a hátlapra merőlegesen helyezték el, az egymással közepén már összeérő hosszabbak pedig a hátlappal párhuzamosak, tehát először a rövid, majd a hosszú oldal csukódott be. Ilyen volt az a magyar művészettörténetben számtalanszor említett, ezüstből készült, átlátszó zománcokkal ékes, viszonylag nagy ötvöstárgy – voltaképpen ereklyetartó – a 14. század közepéről, amelyet Erzsébet királyné házioltáraként ismerünk (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 2. kép).[9] Ez a megoldás gyakran szolgálta magányos szobrok méltó keretét, ezért készítették ilyen szekrényt – vagy ahogy ezekben az esetekben mondják, szobor-tabernákulumot, a régi német források szerint „Gehäuse”-t – a nürnbergi St. Sebald 1425–1430 körülről való, nagy tiszteletnek örvendő sugárkoszorús Madonnája (3. kép) számára, amely ma a szentély egyik pillérjén van elhelyezve.[10] Ennek a jelenleg már szárnyak nélküli, de a megmaradt felső és alsó lezárása segítségével egykori formáját jól mutató nürnbergi szobor-tabernákulumnak az alaprajza mindenesetre bonyolultabb volt a többségnél, különösképp a későbbieknél.

Figyelmünket ismét a Szepesség területére fordítva egy méltatlanul ritkán emlegetett korábbi példát nevez-

hetünk meg az 1300 utáni évekből, a krigi (Vojnany) oltárt (Pozsony, Slovenská národná galéria); a típus rendkívül ritka a mi vidékünkön, felbukkanása talán azzal magyarázható, hogy a szász telepesek ideköltözésük után nem sokkal még kapcsolatot tartottak egykori hazájukkal (4. kép).[11] Egyébként egy a történelmi Magyarországon korántsem ritka retabulumforma, a négyes oltár – régebben gyakran nevezték németesen Viereraltnak – hihetően éppen ennek a megoldásnak az elcsökevényesedett formáját tartja életben. Egyik szép példája egy Szepeshelyről (Spišská Kapitula) való, predelláját és oromzatát már elvesztett Mária-oltár (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), a Szemerecsányi Mester munkája, akit az újabb kutatások egy magát i h a n n e s névvel szignáló festővel azonosítanak (5. kép); mintha ennek a négyes oltárnak a közvetlenül a Madonna-szobor két oldalán egymás fölött álló női szentjei egy baldachin-oltár kettős szárnyának rövidebb szakaszai volnának, a Mária életét ábrázoló nagyobb méretű jelenetek pedig a hosszabbak.[12] Ha ez igaz, akkor a négyes oltárok lassanként fogyó, de a szárnyasoltár-művészet teljes lehanyaglásáig el nem tűnő, még a csíkmenasági (Armaşeni) oltárt is magába foglaló sora ennek a korai oltárformának a szakmai közvélemény által számon nem tartott, meglepően hosszú tovább élését jelenti.

Minthogy a baldachin-oltárok szekrényébe oldalról is be lehetett pillantani, itt valóban szükséges volt a szobrok hátoldalának kifaragása. Szép példája ennek az Imhoff család megrendelésére elkészült impozáns, bár a menedékkői Jézus születésénél szerényebb méretű Rókus-





3. Sugárkoszorús Madonna az egykori baldachinos oltár maradványával, 1425–1430. Nürnberg, Sebalduskirche

oltár a nürnbergi St. Lorenzben az 1492–1493-as évekből, ahol a szekrényben a névadó szent és a sebeit gondozó angyal a mi esetünkhöz hasonlóan körben teljesen meg van faragva (6. kép).[13] Ez az oltártípus meglehetősen szokatlan a középkor végén, így nem egészen alaptalan feltételezni, hogy Pál szobrász ezt a különös megoldást éppen a nürnbergi Rókus-oltár hatására választotta. Már eddig is felmerült annak gondolata, hogy az 1500 körüli években járhatott Frank- és Svábföldön;[14] az a megfigyelés, hogy egy néhány évvel azelőtt felállított, tehát az út feltételezett időpontjában meglehetősen új, bizonyosan szenzációként ható megoldást nem sokkal később, 1506–1510 között faragott Jézus születése-oltárán ő maga is átvett, tovább növeli az elgondolás valószínűségét.

Az oltárszekrénnel kapcsolatos kitérő után térjünk át a szoborcsoport egykori összeállítására. Ennek felismerését és helyreállítását nagyban megkönnyíti az a tény, hogy a figurák nem teljesen egyenesek, hanem az egyik irányba kicsit meghajlanak. Ennek az oldalra hajlásnak különös voltát fokozza, hogy mindnyájan térdelnek és szinte mind – a főalakok kivétel nélkül – oldalra hajlanak, tehát annak idején nyilván abból az irányból, éppen oldalról látszottak. Az egész legjobban talán Szűz Mária alakjánál tűnik szemünkbe, a magányos figuráról szokatlan irányból készült felvételeken a nem egyenes tartás egy kicsit zavaróan is hat (7. 8. kép). Pál mester persze csak a szemből látszó összbemásra gondolt, hiszen a retabulum előtt állók másként úgysem láthatták a szobrokat, és ebben az esetben ez a zavaró hatás nem érvényesülhetett. Az oltár szemlélője legfeljebb annyit érezhetett, hogy az ilyen módon kissé – hangsúlyozni kell, csak kissé – előrehajló figura kevésbé merev, talán valamivel kevésbé karcsú, és ez meg is felelhetett a 16. század elején a légies hatást már inkább kerülő ízlésnek. Minthogy a meghajlás alig látszik, nem is kell másnak tekinteni, mint a szobrász által alkalmazott – egyébként nem túl gyakori – fogások egyikének. Még a lőcsei főoltár ugyancsak tőle származó óriásfigurái is csak a fejüket hajtják kevésbé előre, noha jobban, mint akkoriban szokás volt (9. kép).[15] Megtaláljuk azonban ezt az előrehajlást Pál tanítómesterénél, Veit Stossnál a nürnbergi Sebalduskirche *Kálmáriájának* János, a firenzei SS. Annunziata-templomba került Szent Rókus vagy a Germanisches Nationalmuseumban őrzött Rafael-Tóbiás-csoport esetében (10. kép).[16] Nagyon figyelemre méltó, hogy az így ábrázolt alakok a lőcsei szobrász művészetének csak egyik komponensénél fordulnak elő, a nürnbergi Veit Stossnál, és ott is csak későbbi, a 16. század során készült műveinek némelyikén. A másik komponensnél, az ulmi szobrászatban, többek között a Pálra olyan nagy hatást kifejtő Michael és Gregor Erhart figuráin nyomát sem látjuk. Ez ismételt bizonyítja, hogy Pál számára még későbbi éveiben is mestere, Stoss volt az ihlet legfontosabb forrása, hogy nem elégedett meg azzal, amit Krakkóban eltanult tőle, de később is figyelemmel kísérte tevékenységét.



4. Az első krigi oltár kitért szárnyakkal, 1300 után. Pozsony, Slovenská národná galéria



Ha tehát úgy rendezzük el a szobrokat, hogy mind előre hajoljanak, a néző irányába, és figyelembe vesszük, hogy kétségkívül az újszülött Megváltó felé pillantottak, sőt felé kellett fordulniuk, akkor bizonyára megkapjuk azt a képet, amelyben a 16. század eleji nézőnek része volt. Az együttes szereplőinek szemből észre sem vehető hajlásait jól tanulmányozhatjuk egy különös, minden bizonnyal a harmincas években készült felvételen a Magyar Nemzeti Galéria Régi Művészeti Osztályának fotógyűjteményében, amelyen az alakok egy pódiumon vannak felsorakoztatva egy felül erőteljesen összefogott, tehát mély redőket vető drapéria előtt (11. kép). Nyilván az itt megpróbálandóhoz hasonló kísérlet volt ez arra, hogyan lehet a szoborcsoportot a barokk oltártól megszabadítva, az eredeti benyomást jobban megközelítve szemlélni, bár az elrendezés készítője nem mert elszakadni a Csáky-oltáron látható szimmetrikus csoportosítástól. Ezt szinte a komikumig fokozta az ökök és számár fejének a térdelő alakok közé keverésével.

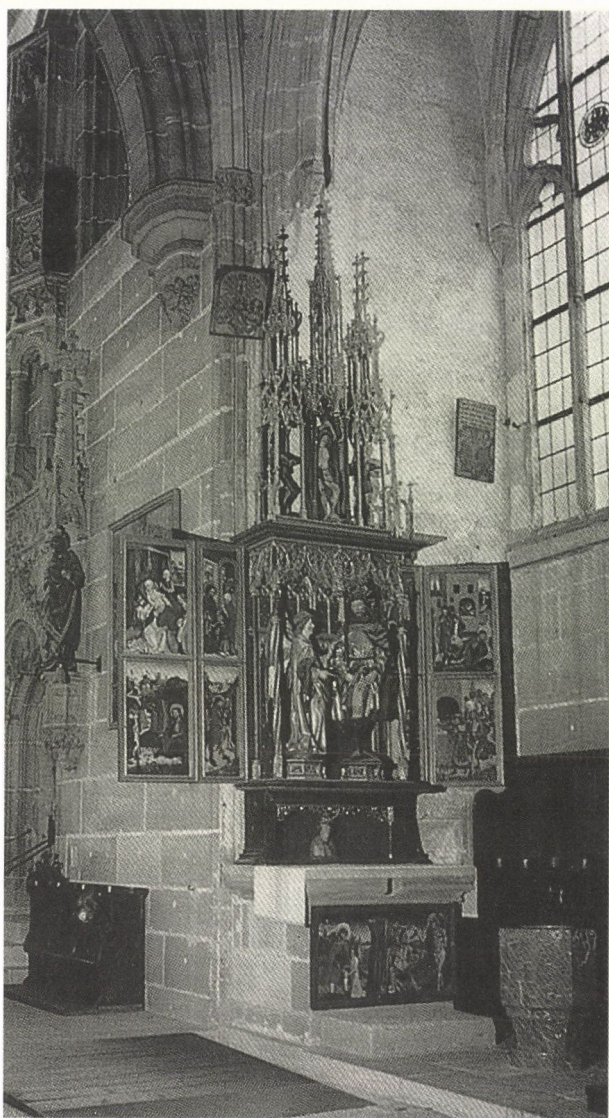
Az eredeti elhelyezésen töprengve az látszik a leglogikusabbnak, hogy Szent Józsefet tegyük a bal szélső alaknak, közvetlenül mellé képzelhető Szűz Mária. Mindketten jobbra fordultak, a gyermek Jézus feltételezett helye felé, amit laposan hagytott, illetve kivájt hátuk is bizonyít. Az ifjú anya annyira lefelé néz, hogy a Gyermekek már hozzá közel kellett lennie, a nevelőatya tőle balra és egy kicsit mögötte – részben takarásában – térdelhetett, ezért voltak ruházatán a redők annyival egyszerűbbek, mint jegyese esetében. Szűz Mária lendületesen megmozgatott palástja viszont az egész kompozíció legerőteljesebb része lett, ilyen csak jól látható

helyre volt érdemes tenni. (Mária alsó lábszára mögött, pontosabban fölött egyébként elég hely volt a térdelő József számára. Bár jobbra fordul, így a bal vállán viselt sapkája eltűnik, ám aki oldalról, a baldachin-oltár be nem zárt szélé felől nézte, az felfigyelhetett rá. Sőt, ha oda képzeljük, akkor jobban megértjük furcsa, se nem álló, se nem térdelő tartását. Igazán állva túlságosan, még Mária főszereplő-voltát is veszélyeztetően magas lett volna, két térdre ereszkedve pedig az annak lábánál feltorlódó redők takartak volna el túl sokat belőle. Ezt a feltételezést látszik igazolni, hogy alakjának legalsó, a térdnél lejjebb eső része feltűnően kevésbé érdekes, a redők laposabbak, szobrászilag kimunkálatlanabbak. Józsefnek egyébként nagyon fontos formai szerepe volt éppen ott: neki kellett eltakarni az üreget Mária hátán a be nem zárt bal szél felől érkező pillantások elől. A József hátán lévő kivájt pedig azáltal vált láthatatlanná, hogy jegyese mögött elhelyezve vagy teljesen hozzásimult az oltárszekrény hátlapjához, vagy ahhoz már megnyugtatóan közel volt.) Tőlük jobbra következik a csuklyás pásztor, aztán két angyal, előbb a mellén keresztet, majd a könyöktől felemelt karú. A szereplők pillantásának irányától sugallva ezután a kis Jézus jöhetett, esetleg a pusztá földön, de valószínűbb, hogy annak csupán közvetlen közelében, mondjuk egy alacsony jászolban fekve; ez kosárfonásszerű technikával létrehozott is lehetett, mint Stossnál, a krakkói főoltár Születésdomborművén.[17] Az újszülött másik oldalára került a melle előtt összekulcsolt kezű harmadik angyal és a szalmakalapos pásztor. Az angyalok feltehetőleg közvetlenül egymás mellett, de kissé hátrább helyezkedtek el,



5. i h a n n e s: Mária-oltár Szepeshelyről, 1480 körül. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria





6. Szent Rókus-oltár, 1492–1493. Nürnberg, Lorenzkirche

hogy mintegy körülvehessék az előtérbe, hangsúlyozottan jól látszó helyre került Gyermekek. A pásztorok sem lehettek okvetlenül az első sorban, a kor Születés-jelenetein általában érkezésüket szoktuk látni, legtöbbször még a háttérben vannak, építészeti részletek közelében, esetleg közöttük kukucsálnak be vagy azokon másznak át. Elképzelhető, hogy itt is valamilyen építészeti elemen, például alacsony falon vagy eldőlt oszlopon térdeltek, és akkor még az angyalok mögé kerülve is jól látszottak, hiszen méretük amúgy is nagyobb.

Egyik-másik előrehajlás bizonytalan, leginkább az utóbb említett angyalé, és a pásztorok elhelyezése sem mondható probléma nélkülinek. Ők általában szorosan egymás mellett szoktak lenni, egymással ellentétes hajlásuk a Lőcsére került csoporton többé-kevésbé szimmetrikus elrendezést sugall. A korszak Születés-ábrázolásain az angyalok kivétel nélkül az újszülött közvetlen közelébe kerülnek, lehetőleg mögé, hogy a mellette lévő rangos hely Máriának jusson. A többi szereplőhöz viszonyítva kicsiny alakjuk itt erősné vált: jól elérték, hiszen kevés

helyet foglaltak el. Ennek megfelelően pásztoraink helyét hátrább kell keresni, az angyalok mögött, bár az oltárszekrények mélysége csekély. (A nürnbergi Rókus-oltár mindenesetre azt mutatja, hogy akkoriban a baldachin-oltár mélyebb volt, mint az átlagos szekrények. Egyébként a jászolt vagy kast a középkori gyakorlatnak megfelelően az alapsíkkal párhuzamosan kell elképzelnünk, így az angyalok és a pásztorok talán mégis elérték egymás mögött.) További nehézségek: megint csak a középkori gyakorlatot felidézve bizonyos, hogy a szent esemény idáig emlegetett emberi – illetőleg angyali – résztvevőin kívül volt még egy ökor és egy számár is, a jelen-



7. Mária a menedékkői Jézus születése-oltárról, 1506–1510. Lőcsé, plébániatemplom



leg látható állatfejek ugyanis 18. századi kiegészítések, amint az a barokk felfogás szerint hatásosabbá tett, velünk csaknem szembeforduló jászolban fekvő kicsiny Jézus is. Minthogy az építészeti vagy a tájképi háttérre utaló elemek is hiányoznak, a legtartózkodóbb rekonstrukciós rajz sem kockáztatható meg. Meg kell elégednünk azzal, hogy általánosságban rögzítsük az egykori oltárszekrény szobrainak helyzetét.

A későbbi szemlélőt talán zavarhatja az ajánlott rekonstrukció aszimmetrikus volta, hiszen a szereplők közül csak az angyalok száma páratlan, a többit könnyen lehetett párosával elrendezni. A 18. századi összeállítás elképzelőjét is nyilván ez a lehetőség vonzotta, és például a pásztorok esetében valóban jól oldotta meg, melyikük való a jobb és melyikük a bal oldalra. A középkori művészek azonban ennél az ábrázolásnál szívesen választották az aszimmetriát, akkoriban inkább az ellenkező elrendezés ment kivételszámba. (A szimmetrikus Jézus születése-kompozíciók képviselőit nézzük meg az esztergomi Keresztény Múzeumnak egy kisméretű, oltárszárnyról való domborművét [ltsz. 56.836] az 1520-as évekből, amely az arcok plaszticitásának megoldása szerint mindenképpen az ulmi szobrászat kisugárzásának távolabbi körében keletkezhetett. Jól mutatja ezt hasonlósága azzal a szárnydomborművel, amely Niklaus Weckman műhelyében készült az attenhofeni plébániatemplom főoltára számára, és amelyet jelenleg az ulmi múzeum őriz, 12–13. kép.[18]) E. S. mesternek és



8. Mária alakja hátulról, 1506–1510. Lőcse, plébániatemplom



9. Pál mester: A főoltár Madonnájának oldalsó nézete, 1510–1517. Lőcse, plébániatemplom

Schongauernek azok a metszetei, amelyek bizonyosan befolyásolták a kompozíciót, szintén az aszimmetrikus megoldást képviselték és széles ismertségük révén hatatosan terjesztették.[19]

Lássunk most néhány olyan aszimmetrikus kompozíciót, amely a szereplők száma, tartása, tevékenysége révén eléggé hasonlít a menedékkőre, mégpedig elsőnek egy rézmetszetet, Israhel van Meckenem bizonytalan dátumú, de a menedékkőinél mindenképp korábban elkészült Jézus születését (L. 55 – 14. kép).[20] A főszerep-





10. Veit Stoss: Tóbiás és Rafael arkangyal szobrai hátulról a nürnbergi dominikánus templomból, 1516.  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



lők száma és tartása (még az angyalok kéztartása, különsképpen annak háromféle megoldása is) ugyanaz, mint Lőcsén, az arányok és a testformák viszont nagyon is eltérőek. Nyilvánvalóan aligha indokolt a távoli Vesztfália felől a Szepességet ért közvetlen hatást feltételezni, a két mester – mint hasonló esetben annyiszor – inkább azonos vagy hasonló előképet követhetett. A csoport tevékenységének iránya Meckenemnél éppen ellenkező; ő szokása szerint egy előképet másolt le, és ettől a jobb és bal oldal megcserélődött. A magas és vékony formátum sem maradhatott következmények nélkül: a figurák karcsúak lettek, a fölöttük levő építészeti tagok hangsúlyosabbak. Figyelemre méltó, hogy a cselekmény közvetlenül a néző közelében játszódik, a szereplők jelentősége aszerint kisebb, minél távolabb helyezkednek el tőlünk, a szobrásznak ez a mélység viszont nem állt rendelkezésére, ő kénytelen volt az oltárszekrényben szorosan egymás mellé tenni az alakokat.

Meckenem Mária élete rézmetszet-sorozata jól felismerhetően követi id. Hans Holbein kompozícióit, készítője valamilyen módon hozzájuthatott Holbein rajzaihoz, vázlataihoz. Az itt bemutatott metszettel a jeles augsburgi festőnek több képe is kapcsolatba hozható, így egy Jézus születése a donaueschingeni Fürstenberg-gyűjteményben (15. kép), továbbá kaisheimi oltárának (München, Alte Pinakothek) megfelelő táblája és egy a csak romjaiban ránk maradt frankfurti Jézus születésének legalább kompozícióját megőrző rézmetszet; a rész-

letek ugyan különböznek, de az aszimmetrikus kompozíció, a balról Józseffel kezdődő és a Gyermekek körül álló angyalok egyikével végződő elrendezés nagymértékben megfelel egymásnak.[21]

Hasonlóképpen aszimmetrikus megoldást látunk az id. Ulrich Apt Jézus imádása-képén, az úgynevezett Weiß-oltár egyik, az alakok erőteljes plaszticitásával és mélytűzű színekkel jellemezhető tábláján, amely az augsburgi Heilig-Kreuz-Kirche számára készült 1510-ben; jelenleg a karlsruhei Staatliche Kunsthalléban található (16. kép).[22] A szent cselekmény fő résztvevőit itt egy alacsony fal szorítja az előtérhez, amely így furcsa módon elszakad a háttértől. A középtérnek ez a hiánya arra készteti a nézőt, hogy óhatatlanul a retabulumok szekrényét képzelje maga elé, ahol a nagyméretű főalakok mögött igen kicsiny, inkább csak jelzésszerű további figurák jelennek meg. Lehetséges – ez egyébként Israhel van Meckenem metszetére is áll –, hogy a kiindulópont valóban egy szárnyasoltár főjelenete volt. A feltűnően portrészzerű Szent József, Szűz Mária, az angyalkák és az előttük fekvő Gyermekek ugyanolyan sorrendben követik egymást, mint Lőcsén. Ez festmény, itt nem veszett el a kis Jézus sem – amint szoborcsoportoknál nemegyszer megtörtént –, aki fonott jászolban a földhöz nagyon közel fekszik, tehát jól érthető, hogy a reá figyelő pillantások egyértelműen lefelé irányulnak. Az istállóban születés, a jászolban fekvés szegénységet, elesettséget sugalló hatását a dús, gazdag Augsburg egyre inkább rene-



11. A menedékkői Jézus születése-oltár szobrai (1506–1510) szimmetrikus elrendezésben. Archív felvétel, 1930-as évek





12. Soáb (ulmi?) mester: Jézus születése, 1520-as évek. Esztergom, Keresztény Múzeum





13. Niclas Weckman vagy műhelye: Jézus születése, az attenhofeni plébánia templom oltárának szárnydomborműve, 1520 körül.  
Ulm, Ulmer Museum





14. Israhel van Meckenem: Jézus születése a Mária élete-sorozatból, 1500 után

szánszba hajló ízlése láthatóan mérsékelni akarta, a Gyermekek alá kellemes tapintású, nyilván drága kelme került, körülötte virágok nyílnak. Aptnál az alakok méretének különbözősége kevésbé markáns: József már nem kisebb Máriánál, bár azt azért érezzük, hogy kevésbé jelentős nála; térdelése, mint annyi idáig elemzett művön, láthatólag bizonytalan. Az angyalok, akik itt is háromféleképpen tartják kezüket, a felnőttek mellett gyermekeknek látszanak, az egyértelműen mögéjük helyezett pásztorok kicsinységét az látszik indokolni, hogy hátrább, távolabb kerültek. Az elsőnek érkező térdelésénél világosan látható, hogy azt nem az imádás, csupán a falon való átmászás indokolja, a másik – bár csak kevés látszik belőle – nyilván áll.

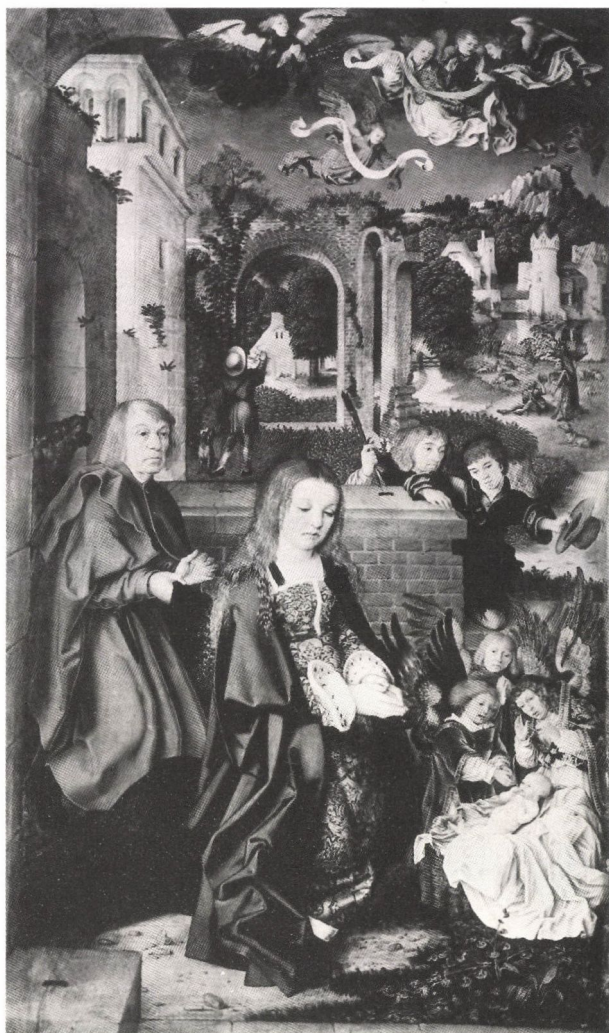
A rézmetszet és az oltártáblák könnyed elrendezéssel, perspektivikus ötletekkel levegős összképre törekvő, illetőleg a szobrokkal kitöltött oltárszekrény szigorúan tömörítő jellegének ellentétét jól megértjük, ha az idáig bemutatottak mellé odahelyezzük a legkésőbbi nürnbergi retabulum szekrényét (17. kép). Ez a már nagyon öreg Veit Stoss utolsó munkája 1520–1523-ból, amelyet eredetileg városának karmelita kolostora számára készített, de a reformáció miatt már nem tudott teljesen befejezni; jelenlegi őrzési helyéről általában bambergi oltárnak nevezik.[23] Érdemes itt is felfigyelni a figurák elrendezésére: bal szélén az állatokat etető József, mellette Mária a köpenyének csücskére fektetett Gyermekekkel (a jelenlegi, párna fekvő és a nézővel szembeforduló kis

Jézus későbbi pótlás, az eredeti ugyanúgy elkallódott, mint Lőcsén), aztán az angyalok, mögöttük a pásztorokkal. Ezek az angyalok viszont nem kedves, játékos gyermekek, hanem Isten parancsolatainak fenséges megjelenésű, méltóságteljes végrehajtói. Magasrendű szellemi tartalom hordozói, Heinz Stafski homlokuk kiképzését elemelve jogosan nevezi őket „gondolkodó fők”-nek. Nem hogy kisebbek lennének a többiekénél, de nagyobbak, Józsefnél alig valamivel, de a pásztoroknál szembe-tűnően. A középkori jelentőség-perspektíva utolsó emlékeként Mária alakja mindenkinél valamivel nagyobb, de ez itt – ismét Stafski megfigyelése – mintha inkább arra szolgálna, hogy hozzánk közelebb levőnek érezzük őt.[24] A szorosan egymás mellé rendezett szereplők sora alig nyújt lehetőséget a tér érzékelésére, az idős mester itt szinte korai remekművénél, a krakkói oltárnál alkalmazott megoldáshoz tér vissza. Annak heves érzelmekitörései azonban alig-alig érezhetők, amint a bravúros alávágásokkal lebegővé tett ruharedők, a szinte több levegőt, mint faanyagot tartalmazó szakállak is elmaradtak. Az 1520-as évek Nürnbergjében – ez nyilván a dűrieri értelemben vehető reneszánsz hatása – a szobrász feladata inkább az erőteljes emberalakok ünnepélyes megjelenítése volt: úgy tetszik, hogy mind Stossnak, mind a nürnbergi szárnyasoltár-művészetnek ez volt utolsó mondanivalója.



15. id. Hans Holbein: Jézus születése, 1500 előtt. Donaueschingen, Fürstenbergsammlungen





16. id. Ulrich Apt: Jézus születése az augsburgi Heilig-Kreuz-Kirchéből, 1510. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



17. Veit Stoss: Jézus születése, a niürnbergi karmelita templom számára készült oltár főjelenete, 1520–1523. Bamberg, Dóm

Amint látjuk, Pál mester, Stoss tanítványa a század első évtizedében körülbelül ugyanazt a kompozíciót valószínűleg meg, amivel egykori mestere jóval később, a húszas években búcsút vesz mesterségétől. A bambergi oltár főleg tájképi elemeket tartalmazó háttérre – amely különös módon elég kevés konkrét kapcsolatot tart a domináns főalakokkal, szinte csak a közfelfogásnak tett engedményként van ott – nagyon fontos számunkra. Mind a metszetenél, mind a festményeknél közvetlenebb kiindulópontul szolgálhat annak elképzeléséhez, mi is volt a menedékkői oltár szobrainak háta mögött.

Rövid szemlénk eredménye, hogy ezek a kompozíciók ugyancsak hasonlítanak egymásra, hogy a 15. század végétől kezdve, a vizsgált retabulum készítése előtt és után több jelentős délnémet központban ismert típusról van szó. A megkísérelt rekonstrukció rendezőelve szigorúan formai, egyrészt a faszobrok enyhe görbülete, másrészt pillantásuk iránya. Egy matematikai bizonyítás ellenpróbájának sikerével ér fel, hogy az így kikövetkeztetett elrendezés egy létező késő középkori típus volt, sőt az 1495–1525 közötti években meglehetősen elterjednek mondhatjuk. Jogos feltételezés, hogy Pál mester ehhez a Sváb- és Frankföldön egyaránt bevált megoldáshoz alkalmazta elképzeléseit, így teremtve szintézist a Németalföldről származó kompozíciós megoldások, az ottani választékos elegancia és közvetlen példaképeinek, a Majna-Felső Duna táján dolgozó szobrászoknak a stílusa között.

Végh János

#### JEGYZETEK

1 Jaromír Homolka–Pavol Horváth–František Kotrba–Viktor Kotrba–Július Paštéka–Vojtech Tilkovský: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1961 (2. kiadás 1964); Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Budapest 1967, 100–103, 190–192; Homolka, Jaromír: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, 265–269, 406–407. Jó leírást ad állapotukról Heřman Kotrba: K problematice prieskumu diela majstra Pavla z Levoče. Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok 5. 1969, 118–155.

2 Radocsay 1967, 103–104, 194; Homolka 1972, 270–271, 406.

3 A levél szövegét közli Baranyai Béláné: Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban. Adattár. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Galavics Géza. Budapest 1975, 410–411.

4 Heřman Kotrba: Oltář Narození Páně v kostele sv. Jakuba v Levoči, in: Majster Pavol z Levoče, život, dielo, doba. (Zborník



referátov zo seminára, zostavováteľka Mária Novotná.) Košice 1991, 46–59.

5 Véghe János: „Lehajtott fejjel és összekulcsolt kézzel.” Egy motívum útja Rogier van der Weydentől Lőcsei Pál. Művészettörténeti Értesítő XLIV. 1995, 19–42.

6 Véghe János: Pál mester Jézus születése-oltárának viszontagságai. *Ars Hungarica* XXIII. 1995, 205–214. Az említett rendtörténet és a hivatkozott feljegyzés: *Dedik Crescens Lajos: A karthauziak Magyarországon*. Budapest 1889, 217.

7 Idézzük fel csak az akkori Magyarország két lényegében egykorú, alig valamivel korábbi oltárszekrényt díszítő Jézus születés-csoportját, a pozsonyi Dómból a galgóci várba, majd a Slovenská národná galériába került – *Radocsay* 1967 (1. jegyzet), 66, 165–166, 81. kép. *Anton C. Glatz: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 1983, 95–100, 36. kat. sz.; *Endrődi Gábor: Fejezetek a „Galgóci Betlehem” történetéből*. Művészettörténeti Értesítő XLVII. 1998, 1–37. – vagy a ma is a bártfai templomban állót – *Radocsay* 1967 (1. jegyzet), 69, 152–153, 89–90. kép. *Mária Spoločníková: A bártfai Jézus születése-oltár*. Budapest 1984

8 *Divald Kornél: Szepesvármegye művészeti emlékei II*. Budapest 1906, 74. Az ezt hirdető vagy vele legalábbis többé-kevésbé egyetértő, például a figurákat „betlehem”-nek, „betlehemes csoport”-nak nevező szerzőkről *Véghe* 1995 (6. jegyzet), 205.

9 Magyarországi művészet 1300–1470 körül (szerk. *Marosi Ernő*) I. Budapest 1987, 90, 94, 230, 376. A típus részletesen ismerteteti és a 13–14. századi francia művészetből származtatja *Erich Steingraber: Ein Reliquienaltar Königs Philipps V. und Königin Johanna von Frankreich*. Pantheon XXXIII. 1975, 91–98.

10 *Barbara Butts: Hans von Kulmbach: A Lost Tabernacle for the 15th Century Madonna im Strahlenkranz in St. Sebald in Nürnberg*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1984, 32–38.

11 *Radocsay* 1967 (1. jegyzet), 21, 186; *Glatz* 1983 (7. jegyzet), 15–18, 1. sz.; Magyarországi művészet 1987 (9. jegyzet), 342–343, 707; *Mojmír Frinta: The Closing Tabernacle – a Fanciful Innovation of Medieval Design*. Art Quarterly XXX. 1967, 106; *Claude Lefèvre: Les retables a baldaquins gothiques*. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XXVI. 1969, 180, 189. (Mindkét cikk részletesen elemzi ezt a kevésbé ismert oltártípust.)

12 *Radocsay Dénes: A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest 1955, 442; *Radocsay* 1967 (1. jegyzet), 86, 215, 149. kép. A régebben csak szükségneve szerint ismert művész szignatúrájának előkerüléséről *Anton C. Glatz: Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440–1540 I. Zborník Slovenskej národnej galérie, Galéria 3*. 1975, 35.

13 *Heinrich Dormeier: St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1985, 7–72; *Martial Staib: Memoria im Dienst von Gemeinwohl und Öffentlichkeit. Stiftungspraxis und kultureller Wandel in Nürnberg um 1500*. II. Die Stiftungspraxis der Patrizierfamilie Imhoff. In: *Memoria als Kultur*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle. (Veröffentlichungen des Max Planck-Instituts für Geschichte, 121.) Göttingen 1995, 292–306. Egyik cikk sem foglalkozik a körkörös kifaragottság kérdésével.

14 Legutóbb *Véghe János: Karcsú és zömök figurák a lőcsei főoltáron. Pál mester és a blaubeureni oltár*. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 5*. Budapest 1991, 107–111.

15 Ez a szekrény férfialakjainál valamivel markánsabb, lásd *Homolka–Horváth–Kotrba–Kotrba–Pastéka–Tilkovský* 1961 (1. jegyzet), 13–14, 18. tábla.

16 A János-szoborról *Rainer Kahsnitz: Veit Stoß in Nürnberg. Eine Nachlese zum Katalog und zur Ausstellung*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1984, 55, Abb. 18, 20. A Szent Rókusról *Jörg Rasmussen: „... far stupire il mondo”. Zur Verbreitung der Kunst des Veit Stoß*, in: *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums*. Schriftleitung Kahsnitz, Rainer. München 1985, 115–116, Abb. 69. A Rafael-Tóbiás csoportról *Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*. Germanisches Nationalmuseum 1983 (kiállítási katalógus). München 1983, 8. kat. sz. (*J. Rasmussen* munkája).

17 *Michael Stühr: Der Krakauer Marienaltar von Veit Stoß*. Leipzig 1992, 114–116, Abb. 46. Az ágakból fonott jászolról *Bar-*

*bara G. Lane: „Ecce panis angelorum”: The Manger as Altar in Hugo’s Berlin Nativity*. The Art Bulletin LVII. 1975, 476–486.

18 *Genthon István: Esztergom műemlékei I. Múzeumok, kincstár, könyvtár*. Budapest, 1948, 149; Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (kiállítási katalógus) 1993, 468, kat. sz. 74. Egyébként ideillik az a Stoss-dombormű is, amelyikről az előző jegyzetben esett szó.

19 E. S. mester és Schongauer rézmetszeteinek a német szobrászatra és a Menedékkőről Lőcsére került Jézus születése kompozíciójára gyakorolt hatásáról részletesebben *Véghe* 1995 (5. jegyzet), 34–38.

20 *Fritz Koreny* (edited by): The Illustrated Bartsch 9. Early German Artists. Israhel van Meckenem. New York 1981, Nr. 35. Hollstein’s German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700 vol. 24. Israhel van Meckenem. (Text compiled by *Fritz Koreny*.) Blaricum 1986, Nr. 55. Meckenem Mária élete-metszet-sorozatát a Holbein-táblák kiindulópontjának tartja, tehát az 1490 körüli évekre keltezi *Paul Pieper: Israhel van Meckenem. Das Marienleben* (L. 50–61). In: *Festgruss für Dr. h. c. Eduard Trauttscholdt*. Köln 1962, 36–49. Ezután is ragaszkodik a hagyományos felfogáshoz, Holbein prioritásához, és ennél fogva a dátumot 1500 közelébe helyezi *Bruno Bushart: Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*. Augsburg 1965 (kiállítási katalógus) 65.

A meckenemi mestert Dél-Németországban gyakran másolták, szögezi le *Anni Warburg: Israhel van Meckenem. Sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts*. (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas Bd. VII.) Bonn 1930, 96, így Pál mester és Israhel van Meckenem kapcsolata nem teljesen elképzelhetetlen. Nyomatának nagy példányszáma miatt Meckenem korában igen jelentős volt, „...bizonyos értelemben ő vezette be a 16. századi grafikusok kiadói tevékenységét”, írja *Lottisa Behling: Israhel van Meckenem als Kopist*. Unser Bocholt XXIII. 1972, Heft 3–4, 2.

21 *Fritz Koreny: „Das Marienleben” des Israhels van Meckenem und Hans Holbein der Ältere*. Unser Bocholt XXIII. 1972, Heft 3–4, 61. A donaueschingeni képről és annak összefüggéséről a Meckenem-metszettel *Claus Grimm–Bernad Konrad: Die Fürstenbergsammlungen Donaueschingen*. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1990, 61–63, 164–166, 34. kat. sz., ehhez még *Bernad Konrad: Die Gemälde der Holbein-Familie in der Fürstenberg-Sammlungen*, *uo.* 61–63. Idősebb Holbein hatásának jelentőségét húzza alá továbbá *David Landau–Peter Parshall: The Renaissance Print 1470–1550*. New Haven–London 1994, 57. A kaisheimi tábláról *Alfred Stange–Norbert Lieb: Hans Holbein der Ä.* München 1960, 63–64, 72. kép, továbbá *Alte Pinakothek München Katalog II: Altdeutsche Malerei*, Bearbeitung *Christian A. Salm–Gisela Goldberg*. München 1963, 99, 727. kat. sz. Közvetlen kapcsolatot tételez fel a kaisheimi oltár táblája és a donaueschingeni kép között *Bushart* 1965 (20. jegyzet), 165, 198. kat. sz. A frankfurti dominikánusok számára készült oltár Születés-táblájának csak töredékei maradtak meg, a kompozíciót őrző rézmetszetet egy műhelytárs kezétől valónak érzi *Stange–Lieb* i. m. 75, lásd még *Bushart* i. m. (20. jegyzet) 104, 72. kat. sz., 74. kép

22 A táblaképről *Jan Lauts: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Alter Meister bis 1800*. Karlsruhe 1966, 31–32. Részletesen ismerteti egy újabb kiállítási katalógus: *Jesus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälden der Spätgotik und der Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle*. Karlsruhe 1992, 20. kat. sz. A művész tevékenységének legújabb összefoglalása egy lexikoncikk, „Apt, Ulrich d. Ä.”, Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Länder und Völker 4. München–Leipzig 1992, 589–591, szerzője *Johannes Wilhelm*.

23 *Reiner Hausscherr: Der Bamberger Altar des Veit Stoß*. In: *Veit Stoß* i. m. (16. jegyzet) 207–208. *Robert Suckale: Der ehemalige Hochaltarretabel der Nürnberger Karmeliterkirche und sein altkirchliches Programm*. *Uo.* 229–244.

24 *Heinz Stafski: Der Bamberger Altar des Veit Stoss*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1970, 55.



# DER URSPRÜNGLICHE NEBENEINANDER DER FIGUREN DES EHEMALIGEN GEBURT-CHRISTI-ALTARS VON ZUFLUCHTSTEIN, HEUTE IN LEUTSCHAU

## (VERSUCH EINER REKONSTRUKTION)

Der sogenannte Csáky-Altar der Pfarrkirche von Leutschau (slk. Levoča, ung. Lőcse), 1785, umschließt eine spätgotische Geburt-Christi-Gruppe, die allgemein als eigenhändiges Werk des Meisters Paul von Leutschau angenommen wird. Die Gruppe wurde 1543 nach der Vernichtung der unweit liegenden Kartause Zufluchtstein („Mons refugii“, slk. Kľaštorskó, ung. Menedékkő) in die Stadt gebracht. Die Figuren standen eine lange Zeit, ungefähr anderthalb Jahrhunderte im Kellerraum des Rathauses versteckt, wurden dann 1698 – um die Zeit, als die Gegenreformation im Aufschwung war – zufälligerweise entdeckt, und in einer feierlichen Prozession in die Pfarrkirche überführt, um ihren endgültigen Platz im Rahmen des erwähnten spätbarocken Altars zu finden.

Die Statuen der Geburt Christi sind auffälligerweise rundum geschnitzt, gefaßt und bemalt (ausgenommen die größten Figuren, Maria und Joseph), was eigentlich kaum mit einer Verlegung in einen Altarschrank vereinbar wäre. Es gibt aber einen seltener gebrauchten Retabeltyp, den Tabernakel- oder Baldachinaltar, dessen Seitenwände fehlen; die vollkommene Bearbeitung der Figuren könnte eine solche Aufstellung vollkommen erklären. Die Tabernakelaltäre waren zwar am meisten in den 13–14. Jahrhunderten gefragt, im Mitteleuropa auch damals äußerst rar, ein nach 1300 zu datierendes Beispiel aus Kreig (slk. Vojnany, ung. Krig) in der Zips, also in derselben Region kann doch aufgeführt werden. Am Ende des 15. Jahrhunderts können wir doch eine Wiedergeburt des Phänomens konstatieren, 1492–1493 wird der Rochusaltar in der Nürnberger Lorenzkirche nach denselben Prinzipien komponiert. Da ein Besuch des Meisters Paul in Nürnberg gerade gegen 1500, gerade in der Zeit, als dieses Stück der Altarbaukunst der Stadt noch neu und bestimmt von enormer Ausstrahlungskraft war, schon früher vermutet wurde, konnte der Schnitzer leicht unter seinen Einfluss gelangen, und den Retabel für die Kartäuser in selber Form ausführen.

Die Figuren des Csáky-Altars stehen selbstverständlich nicht so, wie sie einmal im gotischen Altarschrank Platz gefunden haben, weder das Nebeneinander noch die Dichte entspricht der mittelalterlichen Gewohnheiten. Aber dank dem Umstand, daß sie alle ein wenig gebeugt knien, und der Erkenntnis, daß das nur nach außen wenden kann, möchten wir versuchen, die ehemalige Reihenfolge zu rekonstruieren. Außen links konnte

der Nährvater Joseph knien, neben (teils vor) ihm die Jungfrau Maria, schon ganz in der Nähe des auf dem Boden gesetzten, inzwischen verlorenen, vielleicht in einem korbgeflochtenen Wiege liegenden kleinen Jesus. Dann – evtl. hinter dem Kind – der Hirt mit dem Gudel am Nacken und zwei Engel, zuerst der mit den vor der Brust gekreuzten, dann der mit erhobenen Händen. Der dritte Engel und der Hirt mit dem Strohhut waren bestimmt schon auf der anderen Seite von Jesuskind.

Wir sollten dessen bewußt sein, daß nur die Figuren des ehemaligen Altars erhalten geblieben sind – auch sie nicht alle, das Kind, ein Esel und ein Ochs fehlen bestimmt –, über den Hintergrund haben wir keine Ahnung. Dazu sollten sowohl architektonische (Stall, Palastruine) als auch landschaftliche Teile gehören (Hügel mit einer kleinfigurigen Verkündigung an die Hirten). In Ermangelung so vieler Details können wir nicht einmal die unsicherste Rekonstruktionszeichnung wagen, aber manche Analogien, Darstellungen des Themas in der deutschen Kunst der Zeit können unseren Vorstellungen eine Hilfe leisten.

Folgenden Darstellungen werden vorgeführt und analysiert:

1. Ein Kupferstich (L. 55) von Israhel van Meckenem
2. Ein Bild von Hans Holbein d. Ä. in der Fürstenbergsammlungen, Donaueschingen
3. Ein Bild von Ulrich Apt. d. Ä. in der Staatlichen Galerie, Karlsruhe
4. Ein Relief des Veit Stoss, Hauptdarstellung des Bamberger Altares, Bamberg, Dom

Als Fazit kann festgestellt werden, daß das Nebeneinanderstellen der Figuren des Meisters Paul von Leutschau strikt nach formalen Prinzipien durchgeführt wurde – Biegung der Figuren nach vorne und Richtung ihrer Blicke nach dem vermeintlichen Platz des Neugeborenen –, aber diese Kompositionsform entspricht ziemlich genau einem wohlbekannten süddeutschen Typus vom Anfang des 16. Jahrhunderts, bekannt und verbreitet durch viele berühmte Künstler. Meister Paul wollte seine Vorstellungen gerade in solchen Formen ausdrücken, die einen ausgewogenen Kompromiß zwischen seinen aus den Niederlanden geholten Ideen, der dortigen Eleganz und dem Stil seiner nächsten Vorbilder, der fränkischen und schwäbischen Bildhauer versprochen haben.







## „A LÁTHATATLAN MEGMUTATÁSA” KEMÉNY ZOLTÁN (1907–1965) MŰVÉSZETÉRŐL

A fenti paradoxon Kemény Zoltán [1] egyik alkotásának a címe, amely emblematisz tömörséggel fogalmazza meg mindazt, amiről a jelen írás szólni készül. A modern képzőművészet történetében Kemény elsősorban fémreliefjei által vált ismertté. Az ezeket időben megelőző alkotásai még jórészt ismeretlenek a közönség számára, csak az elmúlt évtized művészettörténet-írása kezdett el komolyabban foglalkozni a korai művek felvetette kérdésekkel.[2] Indokolatlan lenne szigorúan elválasztani egymástól az életmű egyes szakaszait, legyinteni a korai művekre azt feltételezve, hogy az oeuvre kétszegtelenül legértetesebb alkotásai: a fémreliefek zárójelbe teszik az őket megelőző munkákat.[3] Saját magunkat fosztanánk így meg érdekesnek ígérkező felfedezésektől, amelyek csak akkor tárulnak a szemünk elé, ha a különböző műfajú alkotásokat egyetlen folyamatként tekintjük, meglátjuk azokat az apró elmozdulásokat, amelyek útján az életmű íve kialakult.

A kronológiai és a műfaji szempontok három pályaszakaszt jelölnek ki Kemény művészetében: 1943-tól 1946-ig a festmények, 1946-tól 1953-ig a relief-kollázsok, 1953-tól a művész haláláig, 1965-ig a fémreliefek időszakáról beszélhetünk. Ezek egyrészt jól megkülönböztethetően elválnak egymástól, másrészt bizonyos törekvések folyamatossága – a műfaji határok átlépésének igénye, a kísérletező anyaghasználat, a hagyományokhoz fűződő közvetlen viszony – közös alaphangot adnak a különböző korszakoknak. A műcsoportok izolációját elkerülendő, olyan kulcsproblémákra igyekeztem felépíteni az elemzést, amelyek kölcsönösen meghatározzák egymást, mindegyik korszakban felismerhetőek, jelenlétük a különböző időben született, más-más műfajú alkotások összefüggéseit, a közöttük létező kapcsolatot igazolja.

A művek témaválasztásának, anyaghasználatának, strukturális összefüggéseinek vizsgálatát olyan vezérfontalnak számom, amelyet követve markáns törésvonalak nélkül közeledhetünk a művekhez, és amely út során megmutatkozik az oeuvre fantáziadús színessége és komplexitása.

A század folyamán egyre jellemzőbbé váló tendencia, a műfaji keretek átlépése és egymásban feloldása olyan kihívás, amely Keményt is folyamatosan foglalkoztatta. Munkáinak műfaji besorolása a legtöbb esetben kérdéses, de ez a kérdésség lehetővé tesz bizonyos szabadságot is. Ő maga sem rendelt műveit egyértelmű műfaji meghatározást, inkább több, már jobban ismert és használatba vett elnevezésből állította össze a számára leginkább megfelelőt. Az olaj-vászon hagyományos festészeti technika egyértelműségéről lemondva kezdte el anyagkísérleteit: a relief-kollázsokat. A képtábla síkjából kiemelkedve, a különböző jól alakítható, leggyakrabban szemcsés szerkezetű anyagok figurákat formálnak, moz-

galmas, taktilis hatású felületeket képeznek. A relief-kollázsokat mégis inkább a festői alakításmód jellemzi: egyrészt frontális nézetre komponáltak, másrészt a színt mint optikai tényezőt foglalják magukba. A térbeliség ezeken a munkákon még nem kap szerepet, az anyaghasználat célja a több érzékszervünket is megszólító, de alapvetően vizuális hatás megteremtése. A névben foglalt kettősség az anyagok felületre kerülésének, az ábrázolás alakításának két domináns módjára utal: a reliefre inkább jellemző, szinte szobrászati, plasztikus tömegalakításra, valamint az anyagok és tárgyak (pl. gombszemek, bogyók, üvegdarabok) formálás nélküli összeillesztésére.

Kemény, elhagyva a festészet – számára szűknek bizonyuló – kereteit, a relief-kollázsokkal megtesz egy induló lépést, de még nem ér el a szobrászat területére. A plasztikai tömegalakítás, a szobrászat klasszikus kérdései sem foglalkoztatták igazán mélyen, reliefjei a műfaji kísérletezés állomásai, ahonnan aztán mindig továbbindult köztes műformák felé. Az a határterület érdekelte, ahonnan szobrászat és festészet lehetőségei egyaránt elérhetőek, és céljainak megfelelően szabadon élhet velük.

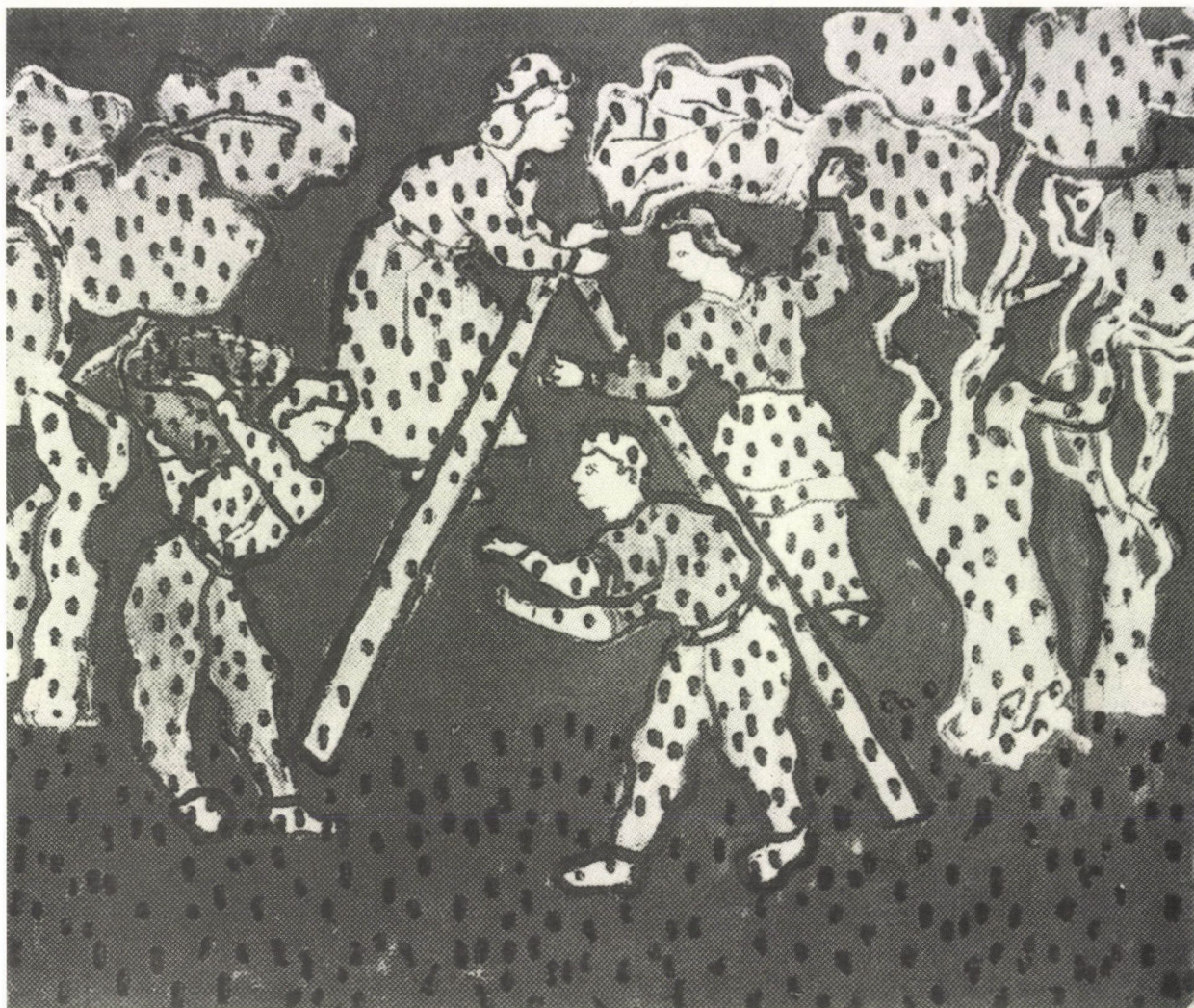
Az anyag jellegzetességeire támaszkodó, erős taktilis hatású relief-kollázsokat követően a fémreliefeken az optikai élmény a meghatározó. A szeriális elemekből álló kompozíciók szinte teljesen egyformának tűnő részek egymáshoz illesztésével, rétegzésével épülnek föl, esetükben nem tagolt plasztikai tömegről, sokkal inkább aktivizált felületről beszélhetünk. A függőleges alapsíkra támaszkodó reliefek megtartják tág értelemben vett „kép” jellegüket, de az apró, háromdimenziós elemek kapcsolataiból született térintegráció lazítja a szembenézet szigorúságát, és több nézőpontból is befogadhatóvá teszi a művet. Kemény „images en relief”-nek nevezte fémkompozícióit, ami jelzi a számára mindig dominánsnak maradó festészeti komponálásmód elsőbbségét. Általában meghagyta a fém természetes színét, de néhány esetben a teljesebb optikai hatás érdekében utólag hővel színezte az elemeket vagy az alaplapot. A változó fényárnyék kontrasztok plaszticitást fokozó hatása a relief mélységét, a térrel létrejött kontaktust emeli ki. A plasztikus formák és festői vonások egyidejűsége, ezek szétválaszthatatlan kettőssége teremti meg a művek dinamizmusát. Kemény fémreliefjeinek valódi műfaji újítása e két terület párbeszédére alapozódik.

### I. Képek képekről. Ábrázolási témák, inspirációs források

#### Idézetek, paródiák, parafrázisok

A műalkotás létrejöttével egy meghatározott művészeti hagyomány, egy történeti folyamat részesévé válik, és maga is egy hagyomány részeként öröklődik tovább.





1. Kemény Zoltán: Cueillette des olives (d'après van Gogh) – Olajbogyószüret (van Gogh után), 1945.  
Olaj, vászon, 63,5 x 74 cm. Lausanne, magángyűjtemény

A műveknek ez a tradícióba ágyazottsága az alkotások többségénél reflektálatlan marad, másoknál azonban éppen a hagyományhoz való viszony középpontba állítása, az erre való rákérdezés lesz meghatározó. Ismert, hogy a művészet története e reflexiók számtalan megjelenési formáját tudja felmutatni: a másolás, követés, plagizálás, idézet, parafrázis... stb. mind a hagyománnyal folytatott évszázados diskurzus részeként értelmezhető. Ebben a viszonyrendszerbe illeszkedik az akadémiai művészképzés gyakorlata, amely a nagy elődök (nem utolsósorban az antikok) műveinek másolását a tanulási folyamat részének tekintve a hagyomány mintaadó, ösztönző jellegré épít; és ennek megfordításaként a manifeszt tagadás: a korlátozónak vagy egyenest gúzsba kötőnek tartott tradíció paradigmatisztikus műveinek (illetve azok reprodukcióinak) rongálása, megsemmisítése is. E szélsőséges pólusok között természetesen a korszaktól, művészeti közegtől, a művész temperamentumától meghatározott számtalan más út is található. Az azonban megfigyelhető, hogy a múlt század végétől kezdve a hangsúly a mintakép hű követéséről a személyes újrafogalmazásra, a különbség előtérbe helyezésére kerül, századunk-

ra pedig a torzítás, dekonstruálás, roncsolás kiemelten jellemző. Egy a közönség köreiben jól ismert, már a művészeti kánonban helyett kapott alkotásra való hivatkozással, az eltérések kihangsúlyozásával a mű saját magát, valamint a hagyománnyal való kapcsolatát is definiálni igyekszik.

Az elődökkel folytatott párbeszéd, a vizuális emlékezet megszólítása és a tradíciókeresés (majd az attól való elhatárolódás) Kemény Zoltán művészetének is meghatározói. Esetében az idézés gesztusának művészetelméleti vonatkozásai mellett egy sokkal személyesebb indítást is jó figyelembe venni: nevezetesen Kemény alapvetően magányos alkotói természetét és művészi elszigeteltségét.[4] Számára a múlt műveinek és más kulturális közegek alkotásainak megszólítása új kompozicionális és anyaghasználati problémák felvetésének módja volt, végtelen lehetőség a kalandozásra. Finom, sohasem bántó iróniával figyelte maga körül a világot, s benne a műalkotásokat. A korai művek közül többnek a címe kitűnő humorérzékről és nem kis önironiáról tanúskodik, ami a legszomorúbb években is bizonyos reményteljes felülemelkedettséget enged sejtetni.



Kemény életművében a figuralitástól az absztrakció felé tartó átmenet műveinek egymáshoz fűződő kapcsolatában, a formák lassú átalakulásában, apró változások során mutatkozik meg. E folyamat közben az alkotások már meglévő műveket építenek magukba, szinte mindegyiküknek megvan az a fellelhető vagy csak sejthető előképe, amire támaszkodik, amit átalakít, felbont, továbbbír. Felismerve és számba véve e lehetséges kiindulópontokat, azok kapcsolatrendszerre szervesülnek; az inspirációs források és előképek tudatosítása felfüggeszti a lineáris képnézést, amennyiben mindig továbbutalja a nézőt egy másik alkotás felé. Azzal, hogy a mű magába foglalja, átalakítja az előképet, megnyitja magát a hagyomány felé, párbeszédbe lép vele, a néző számára pedig az idézet tudatosítása egy másik művet és annak szellemi környezetét aktivizálja.

A festmények egy csoportjánál (pl.: *Cueillette des olives* – *Olajbogyószüret*, 1. kép, *Danseuses* – *Táncosnők*, [5] *La source* – *A forrás*, 2. kép) a művészettörténeti tradíció a dialógus kerete, amennyiben valamennyi említett kép konkrét idézet, mégpedig jól ismert van Gogh-, Matisse- vagy Ingres-kép parafrázisa. Az idézet szándékosságát a kiindulásul szolgáló művek címének és alkotójuk nevének (pl.: d'après van Gogh) feltüntetése is jelzi. Az eredeti festmények átfogalmazásával létrejött művek ahhoz a határhoz jutnak közel, amely a mintakép azonosíthatósága, és annak eltüntetése között van; a formai torzítás és átdolgozás az esetek többségében nem teszi felismerhetővé a mintaképet, az idézet jelzése a címek által mégis felidézi az eredetét.

Különösen érdekes – maga által is reflektált – játékba kezd Kemény, amikor egy idézési láncot folytat, mintegy vállalva a történeti kihívást: megfesti a maga *Kalászszedők* képét, [6] amely több rétegben is idéz. Nemcsak van Gogh, hanem Millet művére is hivatkozik, amivel egy újabb festményt szólít párbeszédre, és egy híres tradícióhoz csatlakozik. Van Gogh emberi és művészi példaképre talált Millet személyében, műveivel olyan példákat állított ön maga elé, amelyeket soha nem tudott saját számdéka szerint megközelíteni. Egész életén át gyötörte őt a Millet-kérdés, számtalan másolatot készített a francia mester műveiről. Célja kezdetben inkább a rajz elemi szabályainak megismerése volt, ez később egy sajátos transzformáció igényévé fejlődött: az általa jórészt metszetekről és fotóreprodukciókról ismert műveket akarta nagyméretű színes olajképekként megfesteni. Van Gogh személynél túlmutató, beszédes tény, hogy a másolásban ő is bátorítást érzett, vigaszt, egy általa nagyra tartott művész megismerése által az önmagára találás lehetőségét látta elérhetőnek. [7] A történet több párhuzamot kínál, amelyek közül itt az akkurátus tanulmányrajzkészítést, és a mintakép kompozícióját felhasználó, de az stílusban átalakító invenciózus hozzáállást emelném ki.

Egy másik van Gogh inspirálta művön, az *Olajbogyószüreten* egy korábban jelentéktelen motívum, az olajbogyó sokszorozódik meg, és árasztja el dekoratív mintaként a vásznat. A hangsúlyozott síkszerűség a van Gogh-kép egyik domináns sajátosságát, a festésmódból eredő, a vászonra vastag rétegben felkerülő festék teremtette plasztikus hatást fordítja vissza. Ennek a folyamatnak épp az ellenkezőjével játszik Kemény az Ingres-festmény ihlette relief-kollázson. A tükörsima felületű vászon helyett, pavatextalapra [8] applikált, színezett malterből szabadon alakítja ki a figurát; a stílusbeli határon kívül a texturális határt is átlépve, amikor az olajképet egy durva felületű anyaggal idézi meg.



2. Kemény Zoltán: *La source* (d'après Ingres) – *A forrás* (Ingres után). 1947. Relief-kollázs, 123 x 94,5 cm. Zollikon, magángyűjtemény

Az idézetekként értelmezhető festményeken és relief-kollázsokon keresztül Kemény a művészettörténeti hagyományhoz fűződő saját viszonyát is vizsgálja. Ez pedig egy kétségtelenül ironikus viszony, amely megadja az elkötelezetlenség szabadságát, az öntisztázás lehetőségét, de amelynek ironiája nem hagyja elfelejteni a kapcsolatteremtés elementáris igényét. Az *Anatómialeckén* [9] a Rembrandt által képviselt európai képzőművészeti tradíció – amelynek akadémiai képzést kapott festőként Kemény is örököse – a figurák redukált formakészletű ábrázolásában találkozik egy másik, általa választott művészeti körrel: a primitív közösségi művészet alkotásaival. Így egy idézeteket mozgósító műben különböző művészeti területek képei vetülnek egymásra, kölcsönösen átalakulva lépnek egymással dialógus-kapcsolatba.

A megnevezett előképeken kívül több festményen feltűnnek a Matisse-ra jellemző, dekoratív textilek között elhelyezkedő nőalakok, 15–17. századi miniatűrök és kárpitok figurái (3–4. kép), jelezve a kiindulást jelentő művek széles skáláját, Kemény időutazásait.

A konkrét művekkel való diskurzus mellett Kemény az idézetet tágabb értelemben is felhasználja, amikor egy festészeti irányzattal is polémiába kezd. A nabik elvont, spirituális tartalmú képeinek stílus eszközeit teszi nagytól alá, felerősíti és torzítja, ironikusan, de végtelen pontossággal és lényeglátással kezdi analízálni. Választottjai az elegáns vonalvezetésű, könnyed, stilizált nőalakok, akik szinte feloldódnak környezetükben, elvesznek az ornamentális jellegű mintákban (5. kép). E festményekről általában hiányzik a konkrét térmegjelölés, mélység, fény-árnyék viszonyok teremtette plasztikus hatás. Ke-



mény „utánérzéseiben” (6. kép) alak és drapéria, előtér és háttér egymásba olvadása – immár a spirituális tartalmat nélkülözve – hangsúlyozottan tér vissza, az anyag szövédéke, mintájának rendszere rávetül a figurákra, egyetlen síkká illeszkednek a különböző textúrák. Matisse-nál a dekoratív, felnagyított és a síkszerűséget kiemelő ornamentális motívumok hasonlóan domináns jelenlétével találkozunk, s ebben az esetben bizonyára nem túlzás a közös tapasztalatot túl Matisse hatásáról is beszélni. Az említett közös tapasztalat a kárpitok és drapériák mintázatának élményéből, dekorativitásuk felfedezéséből származik. A festmény terét eltüntető, apró minták rendszeréből álló felületalkotáson túl azonban Matisse inkább a textíliák dekorativitását, Kemény pedig struktúrájukat emelte ki, és azt a tulajdonságukat, hogy anyagi jellegzetességeikből következően felbontják a formákat.

Kemény a hímzésekben, kárpitokban az alakok torzításainak különleges lehetőségeit látta meg: ahogyan az anyag és a hímzéstechnika befolyásolja az ábrázolások kialakulását. A textilszálak kereszteződése, a fonál és a szövet egymásba kapcsolódásai hullámozó, domború felületet alkotnak. Mivel a textil alapja szigorú hálórendszer, amelynek rácsait a fonál a kívánt mintának megfelelően tölti ki vagy hagyja szabadon, végső soron az egész kép apró pontokból és hiátusokból mozaikszerűen épül fel (7. kép). Közelről nézve – ahonnan az ábrázolás kontúrjai már felbomlanak – izgalmas absztrakt felület bontakozik ki. Keményt a textilek esetében a forma torzulásai éppúgy foglalkoztatták, mint az a kihívás, hogy a textíliafelület anyagságát és struktúráját olajfestményen adja vissza.

### Primitívizmus

A textileken látott redukált, torzított formarendszerű ábrázolásmód befogadása bizonyára segítette abban,

hogy a negyvenes évek második felében egy más alapról induló, de naivitásában és elemiségében igen hasonló művészeti területet fedezzen fel: az ún. „primitív” népek alkotásait. A különböző kultúrák teremtette motívumkészletekhez Kemény mint folytatható hagyományok örökségéhez nyúlt, korra és művészeti ágra vonatkozó megkülönböztetés nélkül, természetes közvetlenséggel használta fel azokat. Etnográfiai könyvek alapján, kiállítások látogatása alkalmával rengeteg jegyzetet készített, füzeteket töltött meg vázlatokkal, a lerajzolt művek színeire és anyagaira vonatkozó megjegyzésekkel. Ezek a füzetek a formák migrációjának kiindulópontjaiként szolgáltak, egy-egy figurát többször is felhasználott különbözőképpen újrafogalmazva: megsokszorozta, kiemelte és felnagyította, más-más anyagokból teremtette újra, a motívumok helyét, a forma lehetőségeit kereste. Számára egy fantáziadús, eredeti, az eddigiektől alapvetően eltérő anyaghasználat lehetőségét is nyújtották a „primitív” alkotások és új műfaji periódust nyitottak meg az életművön belül: a relief-kollázsokét.

Kemény primitívizmusának értelmezési keretét a háború utáni művészet két rokon irányzata segíthet kijelölni: az „art brut”, és a COBRA. Személyes kapcsolatban volt mindkét csoportosulás meghatározó alakjaival, Jean Dubuffet invitálására tagja lett a „Compagnie de l’art brut”-nek, és részt vett a COBRA 1949-es bemutatkozó kiállításán. E két közösségnek a primitív alkotásokhoz fűződő viszonya, a primitívizmusról alkotott elméleteik, a csoportok szervezettsége és a közös fellépés ereje felszabadítóan hatott Keményre. Bár ő teljesen más nézőpontból közelített a primitív művészethez, az említett közösségekkel meglévő kapcsolatát letagadni éppúgy torzítaná a róla alkotott képet, mint e kapcsolatok túlrekelése, direkt megfelelések és hatások keresése. A primitívizmus mint az eredetiség újbóli megtalálásának lehetséges alapja, a háború után más tartalommal telítődött, mint a századelőn. A hagyományos kifejezési formák hitelüket veszítették, az átélt borzalmak kitörölhetet-



3. Salamon megfűti a rejtélyt, 1554. Hímzett vászon, 57 x 213 cm. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, ltsz. AG 2388a



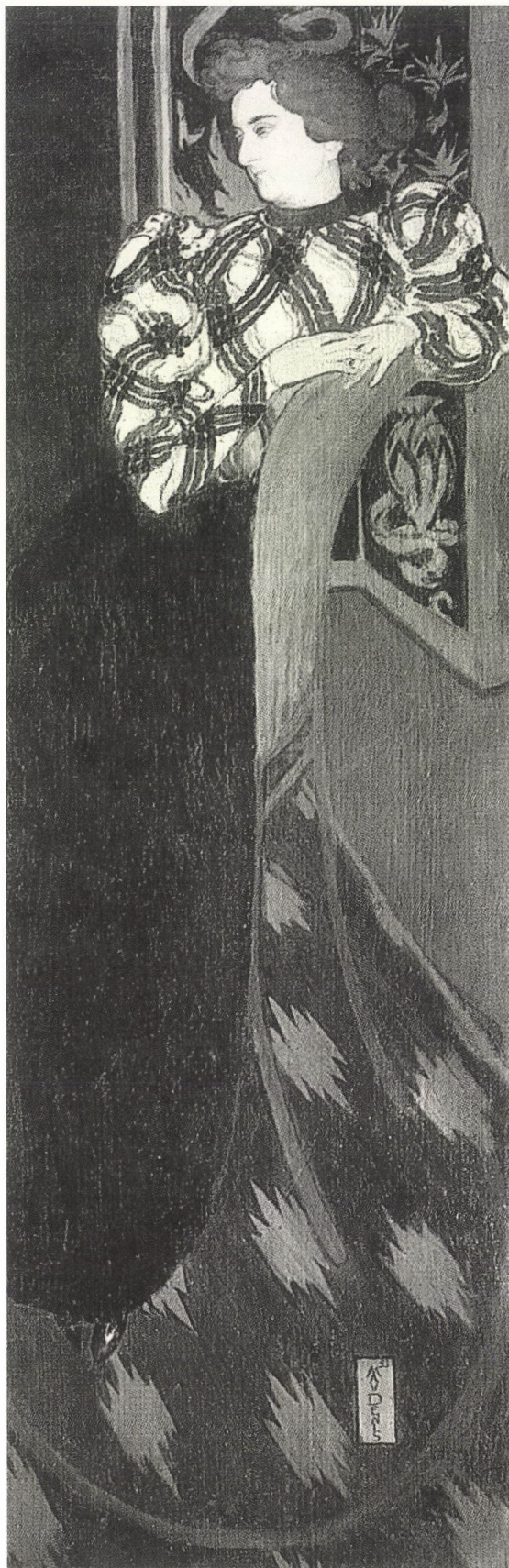


4. Kemény Zoltán: *Madame Or n'aime pas l'agneau rôti* – Madame Or nem szereti a báránysültet, 1945. Olaj, vászon, 78 x 66 cm.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 84.56.B. Fotó: Rázsó András

len nyoma, az általános értékvesztés és döbbenet egy, a „civilizáció” által nem deformált, eredeti és közvetlen hatású művészet igényét hozta létre. Azokra a területekre, melyeket az „art brut” és a COBRA magának mintául és forrásul választott, a társadalmi kontroll nem tudott,

nem tudhatott belépni. Értékeket akartak felmutatni olyan alkotásokban, amelyek a magas kultúra köreiből végérvényesen kizárattak: az elmebeteg festészetében, a gyerekrajzokban, a falfirkákban. Ezeknek az alkotásoknak meghatározójuk az önkontroll hiánya, a mélysé-

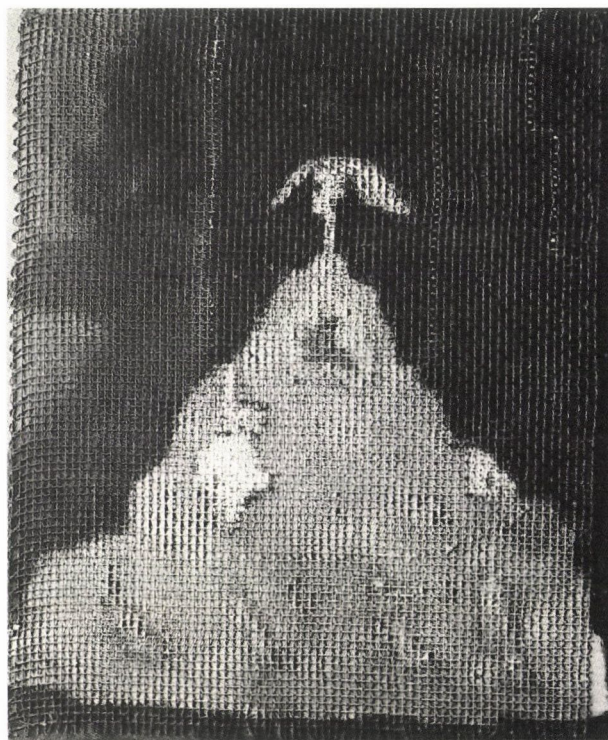




5. Maurice Denis: Madame Ranson zöldben, 1893. Olaj, vászon, 124 x 42 cm. Magángyűjtemény



6. Kemény Zoltán: Portrait refusé – Sértődött portré, 1945. Olaj, vászon, 93 x 71 cm. Zürich, magángyűjtemény



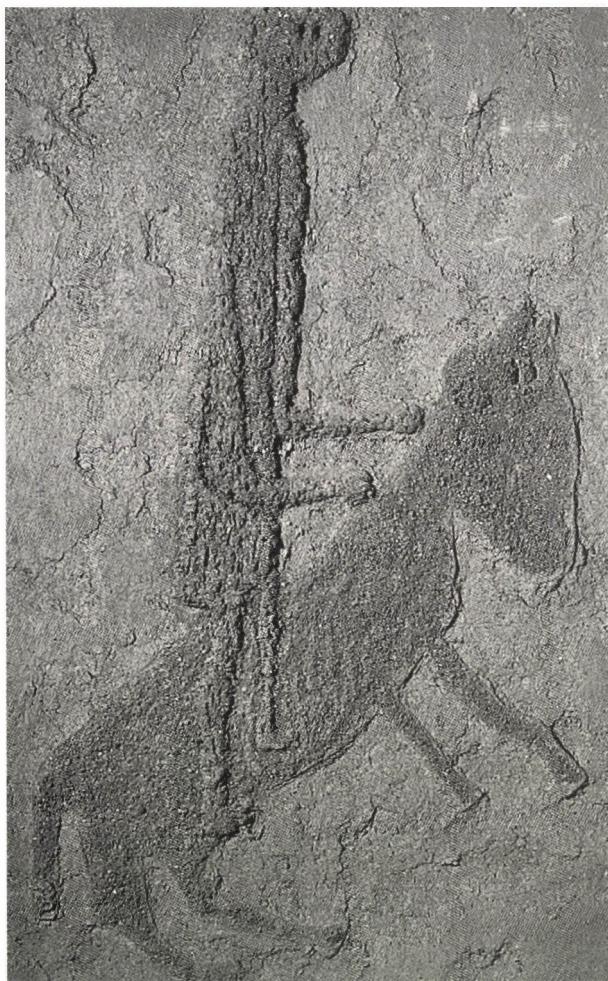
7. Kemény Zoltán: L'infante (d'après Vélasquez) – Az infánsnő (Vélasquez után), 1949. Drótháló fára festett olajképen, 63,5 x 54 x 0,5 cm. Németországi magángyűjtemény



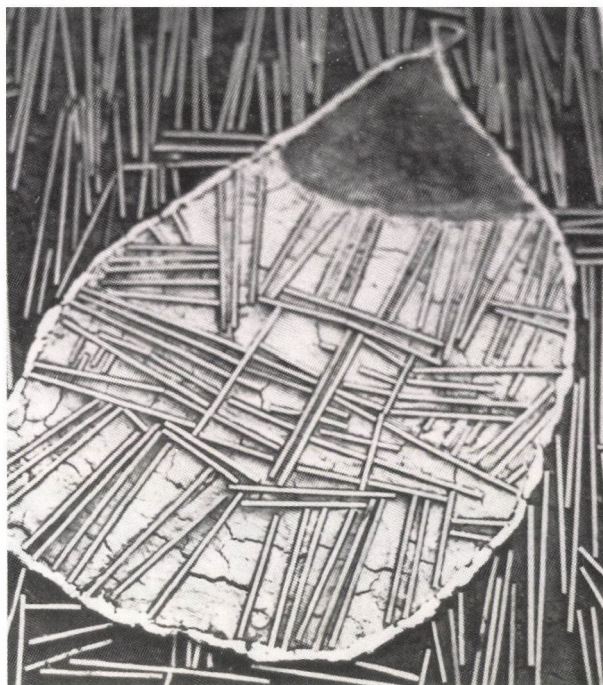
ges azonosulás a képpel, a létrehozás mint szükségesség, amennyiben ez a személyes kommunikáció sokszor egyetlen lehetséges formája.

Felmutatni ezeket a területeket egyet jelentett annak a kultúrának az elutasításával, amely marginalizálta őket. Ilyen gesztus volt azoknak a képeknek a nyilvánosság elé állítása, melyeket Dubuffet mutatott be 1947-ben Párizsban, a René Drouin-galériában. A kiállítás anyagát saját gyűjteménye alkotta, amelynek darabjait az előző években svájci elmegyógyintézetekben tett látogatásai során lelte fel. Az „art brut” körül kiállítások és manifesztumok sora született meg az elkövetkezendő években, jelezvén a kor művészetszervező egyéniségeinek igényét és nyitottságát a téma iránt.

A mentálisan sérült állapotokat Dubuffet nem betegségként, hanem a torzult társadalomra adott egyéni reakcióként értékelte, olyan tudathelyzetként, amelyben az alkotás mentes a kulturális sablonoktól, benne szabadság és eredetiség uralkodik. Az „art brut” által kiemelt és mintaképpül állított rétegek vizuális kommunikációs formáit és világértelmezéseit nem csupán a formai megfelelés, hanem az ezt lehetővé tevő, konvencióktól mentes, ösztönszerű alkotási módszer is példaképpé avatta. Dubuffet magáénak érezte ezt a szabad és közvetlen kife-



8. Kemény Zoltán: Cavalier – Lovag, 1947. Relief-kollázs, színezett gipsz papatexlapon, 121,5 x 74,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 84.20.B. Fotó: Józsa Dénes



9. Kemény Zoltán: Relief-collage – Relief-kollázs, 1953. Festett fadarabkák gipszhabarcs papatex lapon, 115 x 100 cm. Bern, Kunstmuseum, ltsz. G 1982.54

jezésformát, munkáin azonban mindig érződik ennek paradoxitása is. Tudatosan vett át egy, a tudati kontrollt nélkülöző formát, mintha nem lenne tisztában azzal, hogy itt nem lehet „úgy csinálni, mintha”; a spontaneitás és a reflexió egymásmellettsége a mű hitelességét kérdőjelezheti meg. Bármennyire is próbáltak forradalmi jellegét tulajdonítani a marginalizált alkotásoknak, arról mintha elfelejtkeztek volna, hogy a „forradalmárok” számára helyzetük nem választott, hanem – a gyerekek kivételével – nagyon is tragikus állapot, és ők nemcsak annak nincsenek tudatában, hogy milyen társadalmi elvárásoknak kellene megfelelniük, hanem jórészt annak sem, miféle, nem általuk vezényelt forradalom lobogójára tűzik majd képeiket.

Kemény e korszakban készült műveivel összehasonlítva az „art brut” valahogy zajosnak és harsánynak tűnik. Ő nem perel a kultúrával, kapcsolata a primitívizmussal más alapokon nyugszik. Nem spontán, tudat alatti megnyilvánulásokat keres, számára az inspirációt nem a marginalizált társadalmi jelenségek nyújtják. Ebben az időben különböző, Európán kívüli népek művészetét tanulmányozza, népművészeti albumokból jegyzetel, olyan emlékeket emel be saját formatarába, amelyek az alkotó személy mentális állapotát nem teszik láthatóvá. Figyelme nem az alkotókra, a létrehozás pszichológiájára irányul, hanem a már elkészült tárgyakra, ezeket vizsgálja a forma és az anyag bennük foglalt lehetőségei szerint. Aprólékosan keresgélve és gyűjtögetve egy zárt, különös és barátságos lények lakta világot épít magának, s e mikrokozmosz lakóinak portréját alkotja meg újra és újra (8. kép). Megszületett a „Jardinier”, egy változó alakú, candidé-i ihletettségű figura, aki által személyesebbé, néhol szomorúbbá és magányosabbá válnak a képek. Mint a művész alteregója, más-más alakban jelenik meg és vándoroltatja a nézőt kertjein át. Kemény számára





10. Kemény Zoltán: *Conte écossais – Skót mese*, 1946. Olaj, vászon, 80 x 100 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 84.23 B.  
Fotó: Rázsó András

„kertjének művelése” egy lehetséges útja annak, hogy ne a háború után önmagával meghasonlott világgal viaskodjék, hanem apránként teremtsen meg a sajátját. Az otthonosság érzésének keresése és a külvilágtól való elszakadás egyaránt ott munkál e képek háttérében. Csendes visszavonultságában nem reflektál a háború utáni krízishelyzetre, hacsak nem úgy, hogy következetesen nem saját korából meríti az ábrázolások forrásait. A kertész mint metafora magába sűríti e világ kulcsfogalmait, a türelmes gyarapítást, igazítást, rendteremtést, bemutatja azokat a végtelenül egyszerű kapcsolatokat, amelyek az ő életét szervezik: a társ, a barátok és a kert. Ez az építgetés kínál számára lehetséges alternatívát a szenvedélyre, a húsba vágó, önfeltáró megmutatkozásokra. Idővel az anyagokkal való kísérletezések mind kisebb formai egységek vizsgálatához vezetnek, egy-egy motívum kiválik a kép egészéből, megnövekedik, már nem hordoz antropomorfikus utalást. Egyre inkább eloldódva az emberi alaktól, az ötvenes évek elejére egyszerű, zárt formákban kezd gondolkodni, a kinagyított, önmagukban lehatárolt részletek belső struktúrájával (9. kép), sűrítéssel, tömörítéssel foglalkozik, a mesebeli kertész világa átadja helyét a természettudományok képeinek.

#### *A természettudományok képei*

A mind apróbb részek vizsgálata egy újfajta világszemlélet és valóságkép következménye, egy rejtett világ megismerésének kísérlete, amely a mikroszkóp lencséje, a fényképezőgép objektívje által tárul fel. Ne keressünk a formákat tekintve éles határvonalat a relief-kollázsok és a fémreliefek között. Az átmenet szervezesebb, előkészítettebb, ebből adódóan szükségszerűbb is. Megváltozott az a terület, ahonnan Kemény az inspirációkat meríti: az etnográfiai tanulmányokat botanikai, ásványtani, természettudományos témák váltják fel. Ami változatlan marad, az a mintaképek befogadásának módja: a vázlatkészítés, rajzolás, jegyzetelés. Pauszpapírra vázolta fel a mikroszkopikus képek és légifelvételek inspirálta elképzeléseit, majd ezeket nagyította a reliefek végleges méreteire, miközben többször átmásolta, variálta, alakította a kompozíciót. Megfelelő kész fémformákat keresett, vagy az elképzelt elemeket maga tervezte, gyártatta le, végül hegesztette a reliefalapra. A fémreliefek már nem egy meglévő alkotásból indulnak ki – mint tették azt a festmények és relief-kollázsok –, hanem optikai eszköz által megmutatott természetképből, amely éppen azáltal lesz fantasztikusan érdekes és kuriózumszerű, mert közvet-



lenül nem érzékelhető valóság. Ide elérkezvén Kemény kilépett a kulturális hagyományok teremtette körből, és a természettel való közvetlenebb, a személyes megismeréshez jobban kötött párbeszédbe kezdett. Nincs többé mintaként szolgáló műalkotás, amely forrást jelentene, és amelynek nyelvezetét átvenné a világ leképezésében nyújtott segítségül; a saját maga által felfedezett látványra támaszkodik. Tévedés lenne azonban a fémreliefeket közvetlen természetkövetésként, mimetikus ábrázolásként értelmezni. Az elemi formák végtelen változatosságából felépített mű éppen azáltal nyit meg mindenki számára más és más, mégis közös bázisú értelmezési területeket, hogy nem a tárgyi világ jelenségeire hivatkozik, nem közvetlenül képez le valamit, hanem aszociatív megközelítést tesz lehetővé. Hiába állnak konkrét megfigyelések a képek hátterében, ezek –kiemelve az eredeti kontextusból, az alkotó személyén átszűrve és saját képteremtő módszereivel újrendezve – olyan jelentésgazdagodáson mennek keresztül, hogy a megszületett kép csak metaforikusan írható le. A művek elszakadnak a kiindulást jelentő látványtól, az érzékelés szubjektivitása révén fogalmakat idéznek fel, s egyre újabb képi asszociációkra inspirálnak.

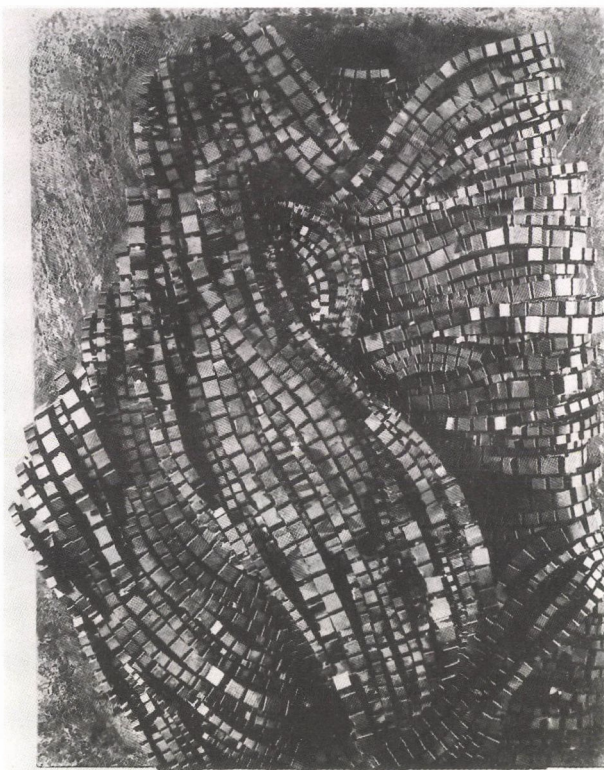
Az absztrakció visszavezetése organikus természeti formákra, a háború utáni magyar művészetben Kállai Ernő kritikai tevékenységében, illetve az 1947-es, általa megszervezett „Új Világkép”[10] című kiállítás koncepciójában talál honi párhuzamokra.

Kállai „bioromantika”-fogalma szerint az elementáris, a szerves világra utaló formarendszer az „élet ősforrásaihoz és ősi ösztöneihez” kapcsolódik, s a lélek mélységeibe tekint. A primer összefüggéseket kívánja megmutatni, amelyek a racionális gondolkodás számára közvetlenül el nem érhető területeken találhatók, s amelyek a tudomány által leírt, az élőlények belső mechanizmusait érintő megfigyelésekkel mint analógiákkal mégis megközelíthetőek. Az elmélet az emberi lélekre és az anyagi világra egyaránt vonatkozó ősképeket elementáris meghatározottságokként tételezi, a nonfiguratív szürrealizmus alkotásait ezek vizuális megnyilvánulásaiként mutatja be.

„Az a tudat, amely megérti a természet csíraszerű lényei-  
nek és struktúráinak összefonódását, talányosan vonzónak érzi  
a mikro- és röntgenfelvételek látványát... Mert egyik bonyolul-  
tabb fejlődési fokon sem annyira világos a teremtés megfoghatatlansága és élő test-lélek egysége, mint a primitív sejtkép-



11. Kemény Zoltán: *Le jardinier et sa famille par le mercier* –  
A kertész és családja, ahogy a rőfös látja, 1948.  
Gombok és zsinór kátrány-papíron, 65,5 x 88 cm.  
Párizs, Musée national d'art moderne, Itsz. AM 1980



12. Kemény Zoltán: *Formation – Alakzat*, 1958. Fémrelief, vas,  
105 x 80 cm. Brüsszel, Collection M. Jean Dyrpréau

ződményekben és a rejtett szervek működésében. Arra buzdítja a művész fantáziáját, hogy az életnek ezen forrásaiban a formák beláthatatlan típusvariációit fedezze fel, formákat, amelyeket áthat a törvény világossága, melyek erőteljesen jellemeztek, és mozgalmasságuk spontán, értelemszerűen ritmizált.” – írja Kállai.[11]

Azt a szellemi kapcsolatot, amely az absztrakt művészetet a modern tudományhoz fűzi, 1947-ben a „Galéria a 4 világtájhoz” kiállításán Kállai tudományos céllal készült fotográfiák bemutatásával is illusztrálta. A Semmelweis utcai kiállítóteremben ekkor egyszerre voltak láthatóak eredeti művek,[12] az absztrakt művészet nemzetköziségét hangsúlyozó külföldi, kortárs művészek munkáiról készített reprodukciók [13] és az említett fotográfiák. A köztük lévő formakapcsolatokat és elméleti összefüggéseket a szinkronikus bemutatás mellett a kísérőfüzetben Fejér Kázmér írása és Kállai képmagyarázatai tették árnyaltabbá. A képmagyarázatok rövid, pár soros szövegében Kállai a festményeket, szobrokat, épületeket, és a tudományos felvételeket egységes gondolati struktúrába vonta, szemléletes vezetőt adva ezzel a kiállításlátogató kezébe. A kiállítással egy időben megjelent Kállai-írás, *A természet rejtett arca* [14] e gondolkör bővebb elméleti megfogalmazását nyújtja.

Az „Új Világkép”-kiállításnak és Kemény fémreliefjeinek találkozási pontja a művészet és a modern tudomány szerves kapcsolatába vetett hit, de emellett figyelemre méltó az a tény, hogy míg Keménynek a tudományos felvételek közvetlen inspirációt jelentettek, bizonyos értelemben kapaszkodót a fantázia számára, addig a „Galéria a 4 Világtájhoz” művészei a magukból előho-





13. Kemény Zoltán: *Le jardinier dans le jardin ordonné* – A kertész a rendezett kertben, 1948. Relief-kollázs, színezett, festett gipszhabarcs és zsinór pavatexlapon, 122 x 100 cm. Magántulajdon

zott formákhoz utólag találtak analógiákat a tudomány által rögzített képekben.

A modern kor technikai és tudományos felfedezései a képzőművészetek világképét szükségszerűen alakították át. Az alkotók igyekeztek a felfedezéseket saját képi

rendszerük részévé tenni, élni a lehetőségekkel, amelyeket számukra az új ismeretek és technológiák kínáltak. A mikroszkópos- és légifelvételek a perceptuális lehetőségek határait kitágítva újfajta látásmódot vezettek be, amely eddig ismeretlen nézőpontból mutatta a világot,





14. Kemény Zoltán: *Vitésses involontaires – Önkéntelen gyorsulások*, 1962. Vörösréz, 100 x 100 cm. Otterlo, Rijksmuseum van Kröller-Müller

új összefüggéseket és struktúrákat tárt fel. A mikroorganizmusok képe a külső és a belső világ egymásra rímelését, összecsengését, az ember kozmoszba illeszkedésének finom szálakból szőtt hálórendszerét tette megközelíthetőbbé. Kemény ezeket a rímeket emelte ki, és fogalmazta újra a fémreliefekben.

Miként a festmények és a relief-kollázsok különböző hagyományokra reflektáltak, történeti korok preferenciája nélkül mintaképeket fogalmaztak újra, úgyannyira szorosan és célzatosan kötődnek a fémreliefek saját arukhoz, mind organikus-absztrakt formájukat, mind anyaghasználatukat tekintve. „*Sem a múlt, sem a jövő nem foglalkoztat.*” – írja Kemény 1964-ben. – „*Ma olyant szeretnék létrehozni, ami kifejezi a mát.*” [15]

## II. Az ecsetről a hegesztőpisztolyig. A művek anyaghasználatáról

Florence de Mériedieu e század művészetének történetét az anyagok szempontjából vizsgálva a modern művészeteket két szélső pólus: az anyagi és az anyagtalanság közötti, ezek szembenállása és egyensúlya teremtette szüntelen mozgásként jellemzi. [16] A szokatlan, újszerű anyaghasználattal szemben különös jelentőséghez jut a matéria szublimálása, illetve az anyagfogalom olyan mértékű kitágítása és újradefiniálása, amely magát a művet tárgyként megfoghatatlanná teszi.

A festészet hagyományos anyagától, az olajfestéktől kiindulva Kemény különböző matériák széles skáláját használta fel munkáiban. Ez a kutató, kísérletező magatartás visszatükrözi azt a törekvést, amely a 20. századi képzőművészetben a kubizmus óta zajlott: mind szélesebbre tágítani a nem hagyományos festészeti és szobrászati anyagok körét, önálló, akár elsődleges jelentést tulajdonítani az anyagnak. Ez az újfajta anyagkezelés Kemény esetében három meghatározó okra vezethető vissza: a textilek, a primitív (törzsi) alkotások, valamint az ipari anyaghasználat hatására.

Az előzőekben már szó volt arról, hogy a népművészeti tárgyak – európaiak és Európán kívüliek egyaránt – formavilágának analízise az alakok torzításának, szétbontásának, a konkrét ábrázolástól való fokozatos elszakadásnak a lehetőségét teremtette meg. Van azonban még egy fontos jellegzetességük ezeknek a műveknek: nevezetesen, hogy nem tradicionális képzőművészeti anyagokat használnak, azoknál intenzívebben megszólítják a taktilis érzéket. Kemény ezt az érzéki gazdagságot is megragadta bennük és áttemelte saját munkáiba, számára ezek az alkotások az anyagkezelés szabadságát és változatosságát is nyújtották. A középkori és reneszánsz kárpitok vagy a népművészet területéről származó hímzések tanulmányozásával, figurák és motívumok átvételével a textil formai és anyagi sajátosságai jelentek meg műveiben. Az egyforma elemi egységekből – apró négyzetekből – felépülő, a hímzés alapját adó háló szövődésében a motívumokat megrajzoló fonál maga is összefonódó vékonyabb szálakból áll, többszörösen tovább bontva ezzel a vonalakat. Az ábrázolt forma közel-nyezetben a fonalszálak szoros egymásba kapcsolódásával kialakult, ritmikusan csíkozott felületként mutatkozik, amely azonban a megfelelő távolságból szemlélve homogénnek tűnik. Kemény anyagkísérleteinek előkészítéseiként értelmezem így azokat a festményeket, amelyekben a textilek anyagi sajátosságait utánozza, taktilis hatásukat idézi fel. Megfesti a csipke hálórendszerét, a felületből kidomborodó fonalakat vastag, közvetlenül a tubusból a vászonra vitt festékcsíkokkal cseréli fel. [17]

A relief-kollázs-időszak legfőbb meghatározói az anyagkísérletek – először a vásznat, majd az olajfestéket váltja fel különböző, nem hagyományosan festészeti, de nem is szobrászi anyagokra –, egy köztes terület, ahol a felülethatások és formák leginkább törzsi alkotásokat, vagy vakolatba kapart falfirkákat idéznek fel. A vászon helyébe lépő pavatextlap durva, szemcsés felületű, de jól alakítható, ezért lehetővé teszi, hogy a figurák kontúrjai belemélyedjenek vagy kiemelkedjenek a felszínből, valódi reliefhatást adva ezzel a képeknek. A pavatextlaphoz kezdetben ecsettel festi az alakokat – a módszer még az előző korszakhoz, a festményekhez kapcsolódik –, később azonban más textúrájú és színű anyagokat is applikál az alapra. A két évvel korábban festékcsíkkal megvalósított tekergő vonalak most kötélből születnek újjá. [18] Gipsz, habarcs, homok, kavics kerül a felületre, csupa durva tapintású szemcsés anyag, amely mind saját természetének megfelelően alakítja a formákat. Néha úgy tűnnek, mintha csak véletlenül lennének ott, ragadványok házfalakon, karcolt, vésett minták, sokkal inkább az utcáról, mint egy festő műterméből. Az említett apró szemcsés anyagok formátlan masszává állnak össze, ebből a masszából alakul ki azután a kép, érzékeltetve a formálódás harcát, az anyag állította korlátokat. A még éppen felismerhető, torzult forma „formátlansága”, határozatlan körvonalai, szétesése, az anyag meghatározta darabossága azt a határvonalat keresi, ameddig a matéria látni engedi a formát, ahol kölcsönös, egymás általi meghatározottságuk a legerősebb kapcsolatot hozza létre. Az anyagkonstrukciók legtöbbször az alkotó kéz és az anyag között nagyon közeli, a szó szoros értelmében közvetlen viszony alakul ki, amennyiben itt a művész két kezével, segédeszköz nélkül, szobrászian alakítja a felületet. A relief-kollázsok korszakát az anyagok nyújtotta lehetőségek közötti keresgélés, gyűjtögetés, új képalkotási módok utáni kutatás jellemzi. Az anyagokkal való játék közben az emblematisztikus kertészfigura köré



egy különös, láthatatlan baráti kör épül. Kemény eljátszik az ötlettel, hogyan lehet ugyanazt a figurát más és más anyagokból létrehozni; a kertszt minden ismerőse saját szakmájának materiáit felhasználva mutatja be: az üveges üvegdarabokból, a rongyszedő hulladékanyagokból, a rőfös gombokból és zsinegekből formál port-rét.[19]

A kertsz arca folytonosan változik, minden anyag a saját jellegzetességének megfelelően formálja át, így az egész sorozat az anyagok megszemélyesítéséből született tablóként áll előttünk. A durva, értéktelen, legalábbis képzőművészeti kontextusban szokatlan, „hétköznapi” anyagok és fragmentumok használata nem a megbotrántoztató, disszonáns hatást célozza, sokkal inkább az anyag változatosságából adódó formatorzítási lehetőségeket járja körbe.

Mesterséges és természetes anyagok egyaránt szerepelnek a palettán, a saját maga által alakított formáktól a készen találtakig, a mű alapjául szolgáló deszkától, kődarabtól a felületre applikált gyöngyszemekig vagy textilhulladékokig. A formák archaizmusa és a figurák naivitása a megmunkálatlan, csiszolatlan felületeken érvényesül leginkább, a deszkára, kődarabokra rajzolt arcok, maszkok és totemszerű alakok a törzsi művészetet idézik, az anyaghasználat így nem válik idegenné a témától, a hangsúly nem ezek szét-, hanem összetartásán van.

Az „art brut” és a COBRA mint olyan irányzat, amely magát a magas művészetten kívüllevőként definiálta, szükségszerűen nyúlt a művészeti közegben lenézett, nem megszokott anyagokhoz. Mivel céljuk az volt, hogy a periferizált művészeti megnyilvánulásokat az elfogadottakkal szembehelyezve felhívják rájuk a figyelmet, anyaghasználatukkal is azt emelte ki, ami addig észrevétlen maradt: a lenézett anyagok művészi lehetőségeit. Az általa áhított visszatérés az ösztön alapú és közösségi alkotáshoz, a társadalmi, művészeti normák figyelmen kívül hagyása az ember közvetlen környezetében fellelhető anyagok kreatív alkalmazásához vezetett. Az őnmaga elé példaként állított munkákban az alkotás mint elemi kommunikációs forma mikéntje másodrangú az alkotás tényéhez, a kifejezés közvetlenségéhez képest. Karel Appel, Gaston Chaissac vagy Jean Dubuffet demonstratív módon használja fel a hétköznapi, a „kéznél levő” materiákat. Appel például deszkalapokra fest, mint gyerekek a kerítésre, Chaissac papírból, fa- és kődarabokból készíti jókedvű, élénk színű totemjeit; kiterített, szakadozott és funkciójától megfosztott fonott kosárra fest emberarcot. Kemény az ábrázolás témájának megfelelő, ezernyi felszínformát kínáló materiákat kereste, s játékosan bújta alakjait egyik anyagból a másikba. Nemcsak a szemnek kínálnak izgalmas, bejárható tájakat az új kontextusban játékba hozott anyagok, hanem a tapintási érzéket is játékra hívják; a sima felületek zárkózottságával szemben a megértést szinte a nézők kezétől várják. Kemény masszává gyúrt szövetből formált furcsa, torz lényeket,[20] amelyek tömzsi törzsből és hatalmas kezekből állnak, testük bőre a szövet, rajta a gyűrődések erekként futkároznak. Göcsörtös, durva posztóból formálódott lapát kezükkel egy másik kéz reakcióját várva, esetlenül nyújtózkodnak felfelé, körbejárhatóak, megérinthetőek. A massa rejtőzködő, magukat kereső formák szülője, olyan, nem határozottan körvonalazott tömeg, amely lehetőségként magában hordja a megszilárdulást, de az alakvesztést, továbbalakulást is.[21]

Amint egyre kisebb területre szűkül az ábrázolások köre, az anyagok szerkezete kerül nagyító alá, a közeli

nézet a rostok, anyagszálak elrendezését, a felbomló formák mögötti újabbakat tárja fel. Az ötvenes évekre egyre inkább rejtett formák tárházaként jelenik meg a matéria, s ez a folyamat a fémreliefekkel sem szakad meg. A fémből megvalósuló primer struktúrák, a mikroszkóp által lehetővé tett analízisekre támaszkodva, többször ugyancsak különféle anyagok belső világát nagyítják fel.

Az életmű egészét tekintve az anyagkonstrukciók egy folyamat közepén állnak, amely a felületi mintákkal anyagtalánított festményektől az ugyancsak dematerializált fémreliefekig vezet, ahol a fény és a mozgás szuggesztíója oldja fel az anyag tehetetlenségét és nehézségét.

A fénnel, annak felületmozgató, azt életre keltő hatásával Kemény már a relief-kollázsokkal egy időben elkezdett foglalkozni.[22] A pavatex lapot több helyen áttörte, a hátoldalra kis égőket szerelt, amelyek fénye az előoldalon a gipsz- és habarcsréteg barázdái között haladva kiemelte a felszín egyenetlenségeit. Ezek a felületek azonban magukba vonták és elnyelték a fényt, inkább hangsúlyozták az anyagiságot, mintsem oldották volna. A fény dematerializáló hatásának felhasználásához olyan felületre volt szükség, amely nem rejti el, hanem visszatükrözi és szétszórja azt. A relief-kollázs-időszakban Kemény már kísérletezett rézpapokra gravírozott ábrázolásokkal, de a sematizált, néhány vonalból álló, gyermekrajzokat és Klee-t idéző figurák még a metaforikus kert-mikrokoszmoszhoz tartoznak.[23]

1954-től Kemény felhagyott az anyagkísérletekkel, kizárólag fémmel kezdett dolgozni, és a fémekben rejlő lehetőségek feltárásával a művek mondanivalója, művészetének egész iránya megváltozott. Elhagyta a naiv figurális ábrázolásokat, az anyagszerkezetet feltáró kutatások és az általa újonnan felfedezett tudományos világkép közös tapasztalatára támaszkodva az absztrakt fémreliefekkel spirituálisabb tartalmak kifejezésére vállalkozott. Kemény a fémbe a saját korát leginkább kifejezni képes anyagot látta, egy rugalmas és erős, önálló akaratú rendelkező materiát, ami ellenszegül neki, s amivel állandóan meg kell küzdenie ahhoz, hogy megismerje. De a küzdelem után, a megismerés jutalmaként képessé válik az anyag olyan tulajdonságainak érzékeltetésére, amelyeket csak a műalkotás tolmácsolhat. „Az acél érzékenysége számomra nyilvánvaló. Meg tudom találni az idegek rángásait, a szívverést, és megpróbálom a fém tőzzel és hóval megszélesíteni.” – nyilatkozta egyszer.[24]

A fém megmunkálása – s itt ne hagyjuk figyelmen kívül Kemény fémreliefjeinek nagy méretét – azonban szükségszerűen sajátos technikát és felkészültséget igényel, egyszersmind az anyaghoz fűződő módosult viszonyt feltételez. A relief-kollázsok könnyebben formálható, masszaként alakítható, véshető és faragható anyagai a művész személyes, testi közelségét igényelték, szorosabb kontaktust a megformálással: a kézzel. A fémreliefek esetében ilyen fizikai közelségről nem beszélhetünk, de a közvetlen személyes viszony megváltozásával a művek általánosabb, fogalmi kérdésekkel foglalkoznak, s teszik mindezt anélkül, hogy maguk idegenszerűbbek lennének. Kemény ipari alkatrészeket, radiátorokat, csöveket, hűtőrácsokat darabolt fel, szériában gyártott elemeket rendelt, s maga is tervezett műveihez formákat, majd ezeket rendezte egy általa elképzelt ritmikus szerkezetbe. Ettől kezdve a fém már nem mint az ipar és a technika anyaga van jelen; miután fénnel, színnel és az elemek ritmikus elrendezése által lendülettel telítődik, ez



a meghatározottsága háttérbe szorul. A félkész vagy fel-darabolt ipari elemek Keménynél nem a duchampi ready-made antikulturális, az eredetiséget megkérdőjelező jelentését hordozzák, nem Césár roncsolt, gyúrt fémfelületeinek katasztrofikus hatását idézik. E művek mondanivalója elsődlegesen nem a talált tárgyak esztétizálása körül keresendő. Az elemekre bontott alkatrészek új elrendezés szerint összeillesztve már nem citálják azt az ipari környezetet, melyből ki lettek emelve, nem utalnak vissza, nincs előtörténetük, legalábbis úgy nem, hogy ez a műben egyértelműen felismerhető volna. Az új tartalomnak megfelelően poétizálódik az anyag és eloldódik a technikai jelentéskörből.

Amint minden anyag más-más karakterrel ruhazza fel a belőle született műalkotást, a fény képes leginkább spirituális tartalom közvetítésére, mert ahogyan ki tudja emelni az anyag súlyosságát és ellenállását, úgy el is tudja tüntetni azt. Kemény a fémreliefekben tudatosan használta fel a fény anyagtalanító, felület- és téralakító képességét. A fényt nem mint a tárgyat kívülről érintő, annak láthatóságát biztosító szükségszerűséget, hanem mint a műalkotással aktív kapcsolatba hozható és abba integrálható anyagot tekintette, hatását a mű egésze felől vizsgálta. A fény-árnyék kontraszt, ami a festményeken teljesen háttérbe szorult, most külön hangsúlyt kap, a relief mélységének kiemelésében, a felületek, formák megmozgatásában is szerephez jut. A fém „fényérzékenysége” folytán az apró elemek reflexív felületeket képeznek, szétszórják a fényt, de egyszersmind útjába is állnak, így árnyékot vetnek egymásra és az alapra is. A szeriális felépítettségéből adódóan a reliefeknek nincs határozott körvonaluk, az elemek között átjár a fény, meglazítja a mű tömegszerűségét, eltünteti az anyag merevségét, körülveszi a formákat és eloldja őket a síktól. A fényintegráció kérdése már felmerült az anyagkísérletek által meghatározott relief-kollázs időszakban is, amikor az égőkkel hátulról megvilágított, áttört pavatex alapú munkák születtek. A szándék alapvetően ugyanaz volt, mint később a fémreliefek esetében: megmozgatni, komplexebb hatásúvá tenni a művet, a fény térfelidéző ereje által is mélységet adni a reliefalapnak. A fényt körülfogó anyagok alapvető fizikai különbségén túl, a két megközelítés eltérése abban áll, hogy míg korábban az integrációt egy külső, mesterséges fényforrás csatlakoztatásával próbálta megoldani, addig a fémreliefek tükröző felületeik és nyitott struktúrájuk miatt közvetlenebb és természetesebb módon adnak találkát a fénynek. Alexander Archipenko a negyvenes években szintén úgy próbálta a fényt a szobor részévé tenni, hogy az elektronikus fényforrást a transzparens anyagokból álló mű belsejébe építette. E próbálkozások azonban Archipenko és Kemény esetében is sokkal inkább tarthatóak a fényről és a mű szellemi dimenzióiról való gondolkodás egy-egy fázisának, mintsem a probléma megoldásának; mindenestre jelzik azt az állhatatos kísérletezőkedvet, amivel a kérdést körüljárják és lehetséges válaszokat keresnek.

A megvilágított és árnyékos részek kontrasztja mozgalmassá és egyben plastikussá teszi a relief felszínét. Az elemek ritmikus elrendezéséből és a fény-árnyék hatásból a mozgás szuggesztívója születik meg, amit a szemlélő helyváltoztatása tud kiteljesíteni: a nézőpont megváltozása játékba hozza a reliefet.

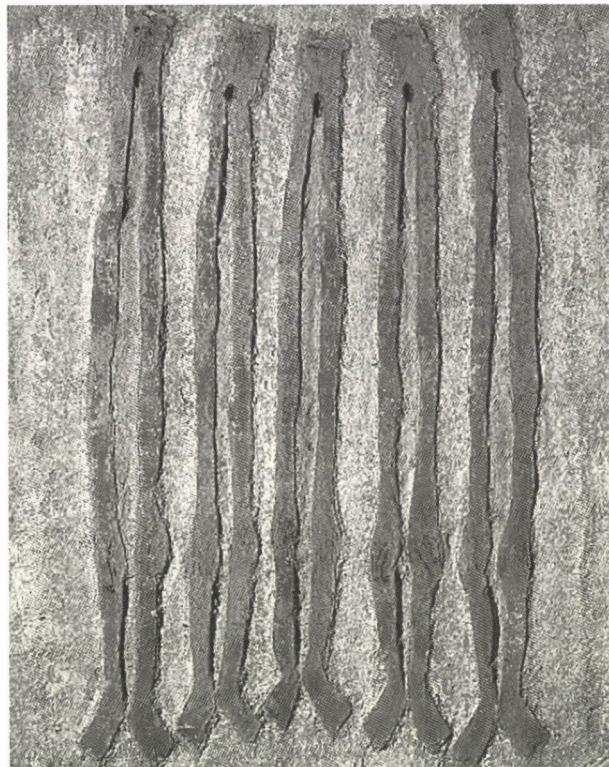
A fény tehát anyag, eszköz és hatás is. Az alkotásba való integrálása Keménynél ahhoz az elképzeléshez illeszkedik, hogy a mű mindinkább szakadjon el a faltól, váljék kötöttségek nélkülivé a térben. Mindazok után,

hogy munkáiban az életmű összességét tekintve seregnyi különféle anyagot felhasználta, a legkorhűbb, a jelent legadekvátábban kifejező szobrászati anyagnak – még ha e megjegyzésnek leginkább elvi jelentőséget tulajdoníthatunk is – az energiát, a fényt, a sebességet tartotta. „Képzeld el ... a szobrokat nem kőből, fémből vagy fából farag-nák. A nehézkedési erőttől szabadon, lehetővé válna őket külön-böző szférákba helyezni, és ott több nap világitaná meg őket. Fényévekben lennének mérhetőek.” [25]

Az anyagi meghatározottságoktól eloldott mű víziójával annak a folyamatnak a végéhez érkezünk, amely az anyagkísérletektől az anyag szublimálásáig vezetett, s amely magába foglalja az archaizmusra, a kortárs tendenciákra és az elképzelt jövőre vonatkozó reflexiókat is.

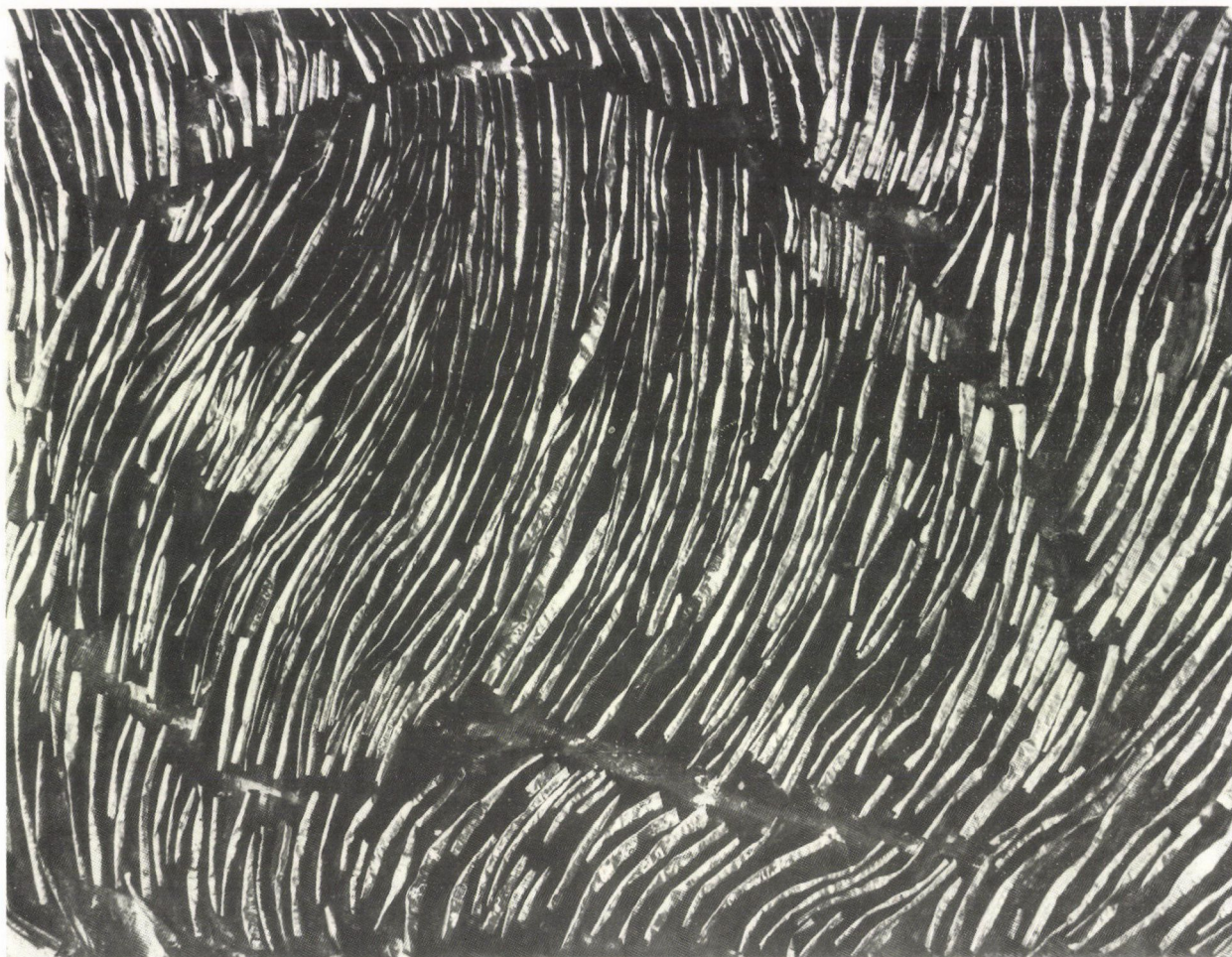
### III. Vándorló formák. Nézőpontok, struktúrák és motívumkapcsolatok

Amennyiben a művek strukturális felépítettségének összefüggéseit és az alapvető motívumok migrációját szeretnénk közelebbről szemügyre venni, akkor ezt megelőzően az anyaghasználat eddig megismert jellegzetességeihez, az anyag formaalakító szerepéhez szorosan kapcsolódva a szemlélő és az objektum távolságának kérdéséről kell szólni. Induljunk ki abból, hogy egy dolog, esetünkben a műalkotás legalább két – az érzékelés tekintetében eltérő – nézőpontból vizsgálható: közvetlen közelről, vagy az átfogó képet nyújtó távolból. Így a láttott képet, annak textúráját, felbontását alapvetően a távlat határozza meg. Minél közelebb megyünk egy festményhez, a felület annál inkább részekre tagolódik,



15. Kemény Zoltán: Chœur des tuberculeux – Tüdőbetegek kórusa, 1947. Relief-kollázs, vésett és festett pavatexlap, 100 x 80 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 84.21.B. Fotó: Józsa Dénes





16. Kemény Zoltán: *Lignes en fuite* – Menekülő vonalak, 1955. Fémrelief, sárgaréz, 87 x 112 cm.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, 84.11.V. Fotó: Józsa Dénes

egy bizonyos közelség után a formák, színfoltok felbomlanak, minden apró részekre esik szét. Az anyag textúrája kerül elé, olyan területen járunk, ahol a formának az anyag feletti szokásos dominanciája az ellentétébe fordul át. Távolodva a képtől a pontok újra formákká állnak össze, körvonalakkal határolódnak el egymástól, visszatérünk az átfogó, rendezett, általunk ismert képhez, az iménti zavarosság után nyugodtan gondolhatjuk, hogy „átlátjuk a helyzetet”.

Ha azonban még tovább távolodunk, a dolgok kezdenek egyre kisebbekké válni, bizonyos távolságot elérve visszajuthatunk egy hasonló struktúrákat felmutató látványhoz, mint mikor a mikroszkopikus nézetből kiindultunk. Az absztrakció mértékét tekintve a kétféle nézet nyújtotta látvány megegyezik, a nagyon közeli a nagyon távoliban talál közvetlen kapcsolatra.

Mikroszkopikus nézetben az anyag érzéki megjelenése kerül az összefoglaló formák elé. Tapintható, izgalmas és kiismerhetetlen felületek tárulnak föl a zavarosnak tűnő, szabálytalan, összetörlődő kicsiny részek halmazából. De vajon valóban a káosz jellemzi-e az anyag belső szerkezetét, valóban a formák összevisszaságával, átláthatatlan kuszasággal szembesülünk-e, ha lemondva az ábrázolásról, az anyag kínálta formák sokféleségét keressük? Nem fékevesztett és zűrzavaros áradattal, hanem

egy nehezen kiismerhető komplex renddel találkozunk a mikroszkopos képen, amely nem illeszkedik a hétköznapi tapasztalatoknak megfelelő ábrázolási rendszerbe. Panorámikus nézetben ezzel szemben a távolság arányában eltűnik az anyag nyüzsgése, az apró percepciók átfogó egésszé alakulnak, a hatás mindinkább optikai, a taktilis érzék háttérbe kerül. A mégoly érdes felület is kisimul, kontúrok közé szorúlnak a formák, a szemnek ismerősebb látvánnyá alakulnak. A mikroszkopikus nézetből született festészeti ábrázolás közvetlenül szem előtt lévő, de mégsem látható belső szerkezeteket, részleteket tesz láthatóvá, egy szinte tudományos nézőpontot emel be a festészet területére. A más nézőpont, a tárgytól való távolság megváltozása az eddig ismert és megszokott látvány átalakításával újfajta felfedezéseket kínál a szemnek, s a művészet számára a különböző szintű absztrakció lehetőségét hordozza. A jelenségek ilyen extrém nézőpontból feltárt képe új ábrázolási dimenziókat nyit meg, amelyben a mikroszkopikus közvetlenül illeszkedik a légifelvétel nyújtotta látványhoz, az egyik közeledéssel, a másik távolodással ér el hasonló mértékű absztrakciót. A képtérben való tájékozódást, a fentet és a lentet meghatározó horizontvonal eltűnése által minden ábrázolt elem egyforma közelségbe kerül a szemlélőhöz, a gravitáció és a termélység figyelmen kívül hagyásával



térben nem lokalizálható, „lebegő” formák kerülnek a felületre. A térrillúzió elhagyása és a látvány absztrakt elemekké redukálása a modern művészetben alkalmazott felülnézetet ahhoz a tendenciához közelíti, amely a festészet hagyományos játékszabályait újrafogalmazva lemond a virtuális képtér megteremtésének igényéről, és ezzel ellentétes módon a festmény síkját emeli ki.

Kemény Zoltán festményeinek képstruktúrája e két rendszer, a közeli, analitikus szemléletből adódó, és a teljes képet mutató „távoli”, a figurális festészeti hagyománynak megfelelő nézet találkozásából jön létre. A számára forrásként szolgáló figurális kárpitok és népművészeti textilek esetében az anyag egy határozott, négyzethálós rendszert rajzol ki, a hímzett minta azonban csak olyan távolságról élvezhető összefüggő ábrázolásként, ahonnan az anyag jellegzetességei már csak a formák torzulása által észlelhetők valamelyest. Kemény ezt a két látásmódot – a közel- és távlnézetet – kapcsolja össze, amikor alakjain átvezeti a textilhálót, megszüntetve ezzel a festmény belső terének illúzióját (10. kép). Akár e hálórendszer, akár a felületen egyenletesen szétterített dekoratív minták esetében (1., 4. kép) az eredetileg apró és jelentéktelen motívum – a textilháló alkotó négyzet vagy a csöppnyi olívbogyó – azáltal lesz hangsúlyos, hogy a művész kiemeli az eredeti közegből, a figuratív ábrázolással egyléptékké nagyítja, és a korábbi szerepét messze meghaladó, önálló képalkotó elemmé avatja.

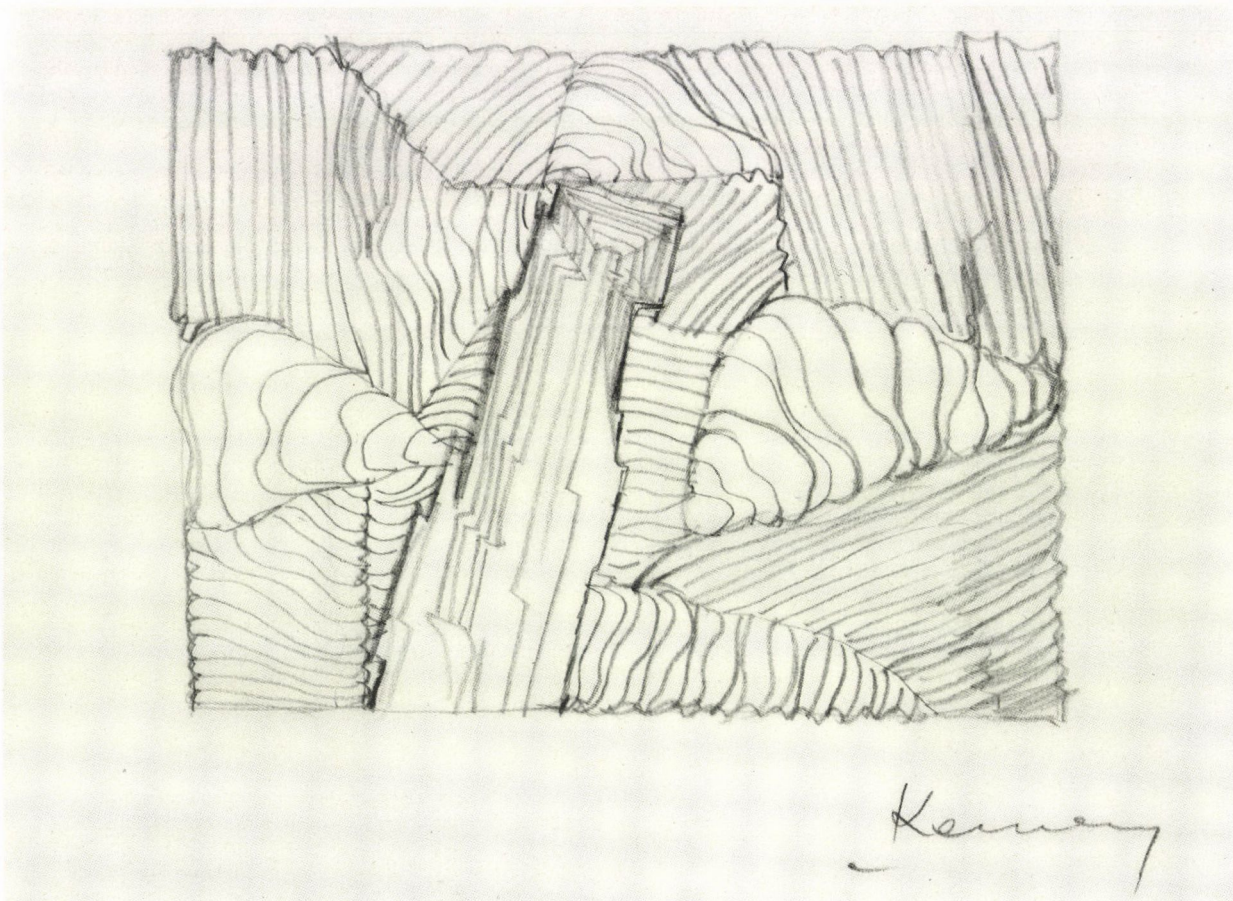
A relief-kollázsokon szintén találkozunk a távlatösszevonással, a közeli és az átfogó nézet egymásra vetítésével, csak hogy itt az a réteg, melyet a festményeken a felnagyított anyagstruktúra (a textilháló festett képe) képvisel, valóságosan jelen van a felületen: a pavatex, a cement, a homok szemcsés, kusza felszínéeként. A panorámiás nézőpont az anyagot masszaként, tömegében mutatja, a közeli nézet struktúrájának bonyolultságát tárja föl. A relief-kollázsokon az anyag befolyásolja a figura formáját, alakítja, újrarendezi, átformálja, könnyen, vagy nehezen alakíthatósága szerint változtatja. A matéria közlő szemlélve apró formák kimeríthetetlen tárházát, a zavarosságból előtűnő szövevényes szerkezetének összetett rendjét kínálja a szemlélőnek. Végtelenül sok egyformának vagy egymástól alig eltérőnek tűnő elemének mindegyike önálló forma, amely az anyag tömegében nem érvényesül, az analízáló szemlélet azonban képes szétbontani és önmagukban vagy a többiekkel való kapcsolatukban megmutatni. Kemény kiemeli, izolálja, felnagyítja, majd ismét összeilleszti a megismert motívumokat, a népművészeti alkotásokból átvett, figurativitás és absztrakció határmezsgyéjén lévő alakoktól kezdve a mikroszkopikus nézetben láthatóvá lett sejtyszerű, redukált formákig. A figuralitástól egyre jobban elszakadva mind a motívum, mind a szerkezet elemi egységeit keresi, ezeket rendezi újra, variálja, helyezi át más és más anyagba. A festmények esetében a képek felépítése gyakran a figurális ábrázolás és a dekoratív mustra – mint a képen belüli motívumismétlés – együtteséből alakul, és a későbbiekben, a relief-kollázsokon és a fémreliefeken visszatérő, jellegzetes struktúrákat Kemény már itt megelőlegezi. A kategóriateremtés és besorolás kényszere nélkül érdemes néhány, művek során végigkövethető, kis lépésenként változó struktúrát megvizsgálni abból a szempontból, hogy a műfaji és anyaghasználati határokat átlépve milyen felépítésbeli kapcsolatok mutatkoznak az életmű korszakai között.

A legkomplexebb rendszerek egy része motívumegységek ritmikus sorolására vezethető vissza, ez makroszkopikus nézetben egymástól alig különböző figurákként, mikroszkopikus szinten pedig apró jelszerű elemek ismétléseként mutatkozik. Ez a ritmikus struktúra már a festményeken, a figurális ábrázolások szaggatott kontúrjaiban feltűnik,[26] a megnövekedett elemek sora a relief-kollázsokon gombokból vagy agyagdarabokból „fűzött” láncként (11. kép), a fémreliefek némelyikén pedig egymásba fonódó, hullámzó vonalként tér vissza (12. kép). A repetíció módszerével alakított struktúrák legegyszerűbb példái a nyitott, a folytathatóság érzetét keltő, lineáris sorok és a zárt, önmagukba visszaforduló koncentrikus alapszerkezetek (13., 14. kép). Ezek természetesen csak primer vázként értelmezendők, melyekre a mikroelemekből font „szövedék” (újabb és újabb apró részek) rétegesen rakódik rá, egyre mozgalmasabbá és anyagszerűbbé téve a kialakult felületet. Ha a lineáris sorolás példájaként egymás mellé állíthatunk műveket,[27] a képfelepítés jellegzetes módszereként az apró változtatásokkal megalkotott, hasonló formák ismétlése tűnik fel (15. kép). Az ismétlés általi ritmizálás és strukturalás a fémreliefekben kiteljesedve válik a mű dinamizmusának, a mozgás szuggesztíójának megalapozójává. Ismétlésen azonban ne fegyelmezett rendszert alakító, mechanikus másolást értsünk; az apró változások által mintha minden fémlem a mozgás egy-egy fázisát



17. Kemény Zoltán: *Recherche relative à l'essentiel* –  
Kutatás a lényeg után, 1962. Fémrelief, vörösréz, 170 x 125 cm.  
Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum





18. Kemény Zoltán: Cím nélkül. Vázlat, ceruza, 140 x 192 mm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. K. 84.265. Fotó: Józsa Dénes

rögzítené, a különböző pillanatokban megállított részek együtt lendületes továbbmozdulást sugallnak (16. kép).

„Megfigyeltem, hogy a sejtekről készült különböző mikrobiológiai fényképfelvételek e mozdulatlan állapotban sok hasonlóságot mutatnak egymással. Ugyanezek az elemek azonban teljesen különbözőkké válnak, mielőtt mozgásban vannak. Csak a sebesség teszi láthatóvá a formák eltérését.” – írja Kemény.[28]

A fémreliefek mozgalmassága a fém anyagi meghatározottságait – a nehézséget, a szilárdságot – elfeledtető könnyedséggel és érzékenységgel párosul. Az apró lemezek hajlásai és ráncai megsokszorozódva, egymásra torlódva labirintusszerű, organikus alakzatokat képeznek. A gyűrődések két szinten is érvényesülnek: egyrészt a kis fémlapok, lapokból forrasztott elemek ráncaként, másrészt ezek összessége az egész reliefnek egy többszörösen meggyűrt anyag hatását adja (17. kép). A gyűrődések árcai és kiemelkedései a relief felülettagoló, a fényárnyék kontrasztokat kiemelő és bonyolult, szövevényes struktúráját felépítő részeiként érvényesülnek.

A felülnézetnek és a mikroszkopikus ábrázolásnak is sajátja, hogy a képen nem találunk viszonyítási pontokat, melyekhez az ábrázolások nagysága mérhető lenne és amelyek a képen belüli térviszonylatokat fixálnának. A nagyon nagy épp olyan kicsinek tűnhet, amilyen nagy-nak a kicsi. Ezáltal még inkább kiemelhetők azok a formai és felépítésbeli analógiák, amelyek a makro- és

mikrokozmosz absztrakt formák alkotta komplex rendszereit mint a részt és az egészet egymásban tükröztetik.

A mikro- és légiperspektívájú ábrázolások elveszett, harmadik dimenziója bukkan fel Kemény fémreliefjein. Az apró fémlelemek organikus rendszere önmagát mint szokatlan nézőpontból született képet mutatja, azzal az alapvető különbséggel, hogy a vákuumszerű tér helyébe itt a valóságos kiterjedésekkel rendelkező fém alkotórészek által létrehívott tér kerül. A reliefekhez készült vázlatrajzok (18. kép) az elképzeléstől a kivitelezés végéig precíz előkészítéséig a síkból a térbe tartó utat is illusztrálják. Rajtuk a művek sokszor áttekinthetetlenül szövevényes, labirintusszerű struktúrája átlátható, a felülnézet tisztaságával mutatkozó rendszerként van jelen, ami a térben megjelenő kész művön a percepciók gyorsan változó összességében már nehezen érzékelhető.

A rajzokon láthatóvá válik, hogy az esetlegesnek, csupán egy mozgásban lévő rendszer pillanatnyi konstellációjának mutatkozó struktúrák az alakulás minden fázisában milyen sokszorosan átgondoltak, és lépésről lépésre rögzítettek. Az ötletszerűség csak a reliefekhez készült legelső vázlatokon érhető tetten, ahol az elképzelés még a pontos kidolgozás igénye nélkül, a maga közvetlenségében jelentkezik. Ezeknek a rajzoknak a lendületes, elnagyolt, vastag vonásai, egymásba csúszó, összeolvadó formái a fantázia álomszerű, megfoghatatlan képeit tükrözik. A nagyívű, áramló, elmosódóan puha



vonalak dinamikája nem ütközik anyag állította akadályba: a vonal sajátos anyagtalansága a papír transzparenciájával találkozott. A pauszpapír áttetszősége lehetővé tette az egymást követő átdolgozásokat, amikor is az alapvető koncepció nem változott, de a részletek mind jobban differenciálódtak. Idővel a vázlatokon a hangsúly a megragadás lendületéről a kidolgozás technikai műgondjára helyeződött. Az egymásra kerülő rétegek így időbeni folytonosságot alkotnak, az egyes pauszlapok mögött virtuálisan ott van a megelőző, az eggyel korábbi mozgásfázis. Kemény egyes rajzokon – abban a fázisban, ahol az elképzelés már a megvalósulás lehetőségeit kereste – a szélekre külön felnagyítva kirajzolta az elemek profilját és perspektivikus nézetét, némely esetben az egész relief oldalnézetét is, amivel a rész-egész viszonylatokat és a térbeli elhelyezkedést illesztette. A vázlatok szembenézete olyan tisztasággal mutatja a mű egészének struktúráját, ahogyan a fényhatásokkal, a mozgásérzet felkeltésével élő relief esetében, éppen annak dinamizmusa miatt nem tapasztalható.

A rajz az élmény megragadásának, a percepciók szétválasztásának, a gondolatok, belső képek mások számára is vizuálisan befogadhatóvá tételének primer eszköze. A gondolati képek egymásra vetülésének területe, az érzékelés feldolgozásának és a tapasztalatok rendezésének legközvetlenebb módja. Személyességén és gesztus jellegén túl a képi jelrendszer kialakulásának elsődleges médiuma, amit Kemény vázlatainak formák és struktúrák

differenciálódásának, a látvány alakulásának folyamataként érzékelünk.

A vázlatrajzok felé tett kitérőt az indokolja, hogy rajtuk önállósult formában találhatók meg olyan motívumok, amelyek a festményeken mint a figurális ábrázolásnak alárendelt részletek vannak jelen. Az olajképektől a fémreliefek felé haladva a korábbi részletformák – ritmikus hatású vonalhálók, a felületre vetülő vagy a téma háttereként szolgáló elszórt minták – felnagyítva és megsokszorozódva, autonóm képalkotókként térnek vissza, miközben e folyamattal kapcsolódik össze a síkszerűség mélységivé transzponálása.[29]

Kemény a fémreliefek alkotójaként határozottan és következetesen lezártnak tekintette megelőző munkásságát, a korai művek még jó ideig nem találkozhattak a közönséggel. Számunkra talán nehezen érthető módon el kívánt szakadni attól a kulturális tradíciótól, amelyben nevelkedett, egyedül vállalható műveinek a fémreliefeket tartotta. Ha ma kiemeljük a korai munkákat a művész által nekik szánt helyről, és próbáljuk régi-új helyüket megtalálni az életműben, meglepetten ismerjük fel bennük a fémreliefek alkotóját. Elcsodálkozunk szerénységükön, magányosságukon, a kísérletezőkedv és elszánt keresgélés teremtette változatosságon, amely Kemény művészetének talán legmegragadóbb jellemzője.

Erőss Nikolett

#### IRODALOM

- The age of modernism: Art in the 20th century. Katalog. Martin-Gropius Bau, Berlin, 7. Mai–27. July, 1997
- Françoise Choa: Zoltan Kemeny. Jardin des Arts No. 77. 1961 Avril
- Albert E. Elsen: Origins of modern sculpture: Pioneers and premises. New York 1978
- Robert Goldwater: Primitivism in modern art. Enlarged edition. Cambridge, Massachusetts, London 1986
- György Péter-Pataki Gábor: Az Európai Iskola. Budapest 1990
- A. M. Hammacher: The evolution of modern sculpture. Tradition and innovation. London 1969
- Hans-Jörg Heusser: Zoltan Kemeny, das Kunstpublikum und die ironische Malerei. In: Ausstellungskatalog Zoltan Kemeny. Kunstmuseum Bern, 9. 3–9. 5. 1982
- Heusser 1993 – Hans-Jörg Heusser: Zoltan Kemeny. Das Frühwerk 1943–1953. Zürich, Basel 1993
- Edward Hill: The language of drawing. Englewood Cliffs, New Jersey 1966
- Kállai 1947 – Kállai Ernő: A természet rejtett arca. Budapest é. n. (1947)
- Kállai 1981 – Kállai Ernő: Bioromantika. In: Kállai Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Szerk.: Forgács Éva. Budapest 1981
- Kepes György: A világ új képe a művészetben és a tudományban (1956). Ford.: Széphelyi F. György. Budapest 1979
- Aftermath. New Image of Man, France 1945–54. Exhibition catalog. Text by: Germain Viatte. The Barbican Art Gallery, London 1982
- Paris post war. Art and existentialism 1945–55. Exhibition catalog. Tate Gallery, London, 9 June–5 September, 1993
- Méridieu 1994 – Florence de Méridieu: Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. Paris 1994

- Reliefs. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog. Westfälisches Landesmuseum, Münster 1980
- Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945. Ausstellungskatalog. Westfälisches Landesmuseum, Münster 1992
- The art of Assemblage. Exhibition catalog. Text by: William C. Seitz. Museum of Modern Art, New York 1961
- Marcel Paquet: Dubuffet. Paris 1993
- Paris–Paris 1937–1957. Catalogue d'exposition. Centre Georges Pompidou, Paris, 28 mai–2 novembre, 1981
- Párizs 1999 – Millet / Van Gogh. Catalogue d'exposition. Musée d'Orsay, Paris, 14. septembre 1998–3. janvier 1999
- Picon–Rathke 1973 – Gaëtan Picon–Ewald Rathke: Kemeny, reliefs en métal. Paris 1973
- Michel Ragon: Le relief dans l'art contemporain. Jardin des Arts No. 86. 1962 Janvier
- Michel Ragon–Michel Seuphor: L'art abstrait/3. 1939–1970 en Europe. Paris 1973
- Margit Rowell: The planar dimension. Europe, 1912–1932. New York 1979
- Dieter Schwarz: Zoltan Kemeny, Die Werke im Kunstmuseum Winterthur.
- Erscheint zur Ausstellung *Homage à Kemény* im Kunstmuseum Winterthur, 23. Juni bis 5. September, 1993
- Torday 1960 – Sandor Torday: Zoltan Kemeny und seine Welt aus Kupfer. Das Kunstwerk Jg. 13, Heft 12, 1960
- Eduard Trier: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Berlin 1980
- Kirk Varnedoe: A fine disregard. What makes modern art modern. New York 1990
- Herta Wescher: Die Geschichte der Collage vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln 1968



A fenti tanulmány az ELTE Művészettörténet Tanszékén 1998-ban készült szakdolgozat alapján született. Témavezető Dr. Passuth Krisztina. Köszönettel tartozom Nagy Ildikónak a munkám során nyújtott segítségért. Írásom címét Kemény Zoltán egy művétől kölcsönöztem (1955, magántulajdon). Az 5., 8., 10., 15., 16., 18. számú képeket a budapesti Szépművészeti Múzeum szívességéből közölhetem.

1 Kemény az erdélyi Banicán született, tanulmányait Budapesten végezte a Magyar Iparművészeti Iskolában, majd a Képzőművészeti Főiskolán Vaszary János tanítványaként. Mindössze 23 évesen érkezett Párizsba, ahol megélhetési gondjai jó időre megakasztották alkotói tevékenységét. Többféle kézműves tevékenységgel foglalkozott, mielőtt francia magazinok megbízására divatrajzokat kezdett készíteni. A háború elől költözött feleségével, az ugyancsak magyar származású Szemere Madeleine-nel Zürichbe, ahol újra festeni kezdett, gyakorlatilag teljes művészi pályája itt bontakozott ki. Franciaországban és Svájcban is rendszeresen kiállított, több csoportos kiállításon is részt vett. 1953-tól kezdett fémreliefeket készíteni, ezek a művei teljesen kiszorították a korábbiakat, amelyek hosszú ideig nem kerültek közönség elé. A magát mindig elsősorban festőnek tartó Keményt már egyértelműen mint szobrászt tisztelték, az 1964-es Velencei Biennálé szobrászati nagydíja ennek legmagasabb szintű kifejeződése volt. Özvegye jóvoltából életművének egy része – festmények, relief-kollázsok, vázlatrajzok – Budapesten, a Szépművészeti Múzeumban található, magyarországi ismertsége mégsem mérhető a nyugat-európaihoz.

2 A korai művekről szóló alapvető szakirodalom, amelyre dolgozatom írása során többször támaszkodtam, Hans-Jörg Heusser monográfiája: Heusser 1993. Azok a reprodukciók, melyeket itt nem volt módom közölni, e kötetben megtalálhatók.

3 A fémreliefekre vonatkozó legbővebb írás Picon–Rathke 1973.

4 Ez a megállapítás elsősorban a korai évekre, a festmények és relief-kollázsok időszakára jellemző. Ekkor, hiába a kor több vezető művészeivel való kapcsolata, mégiscsak egy saját világába zárkózó embernek ismerjük meg.

5 Heusser 1993, 123. kép

6 Heusser 1993, 39. kép

7 A témához lásd Louis van Tilborgh tanulmányait in: Párizs 1999, 120–127.

8 Érdes felületű préselt lemez, a relief-kollázsok nagy része ilyenre készült.

9 Heusser 1993, 259. kép

10 1947 febr. 2–23., Galéria a 4 Világtájhoz. A kiállítást a Misztótfalusi könyvesbolt Semmelweis u. 1.-ben lévő helyiségének emeleti galériájában megrendezték meg.

11 Kállai 1981, 150.

12 Willi Baumeister, Max Bill, Fekete Béla, Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás, Marosán Gyula, Martyn Ferenc, Vajda Lajos, Zemplényi Magda művei.

13 Naum Gabo, Piet Mondrian, Jean Helion, Moholy-Nagy László, Kazimir Malevics, Hans Erni, F. L. Lonnais, Jean Arp, Brâncuși, Yves Tanguy, Paul Klee, Vasilij Kandinszkij műveiről.

14 Kállai 1947

15 Idézi: Picon–Rathke 1973, 190.

16 Méredieu 1974, 5.

17 *Anies no. 2 – Barátok 2.*, I. Heusser 1993, 137. kép; *Acrobates – Akrobaták*, Heusser 1993, 130. kép

18 *Signes – Jelek*, Heusser 1993, 192. kép

19 Pl.: *Le jardinier par le verrier – A kertész, ahogy az üveges látja*, 1948, relief-kollázs üvegdarabkák és gombok felhasználásával, Heusser, 1993, 207. kép; *La jardinière et son enfant par le chiffonnier – A kertész nő és gyermeke, ahogy a rongyszedő látja*, 1950, relief-kollázs, rongydarabok, nylonharisnya, gombok festett pavatex lapon, Heusser 1993, 295. kép

20 *A la mémoire des lâches – Az erőtlének emlékére*, Heusser 1993, 298. kép

21 *Masse – Massza*, Heusser 1993, 275. kép; *Formes hésitantes – Zavarodott formák*, Heusser 1993, 291. kép

22 *Horloger à vingt-quatre rubis – Órás huszonnégy rubinkövel*, 1950, világító relief, festett gipszhabarcs üvegdarabokkal, Heusser 1993, 300. kép

23 *Jardin d'enfants – A gyerekek kertje*, Heusser 1993, 232. kép

24 Torday 1960, 11.

25 Picon–Rathke 1973, 186.

26 *Reflets d'un bouquet de myosotis – Egy nefelejescsokor fényei*, Heusser 1993, 119. kép

27 *La leçon d'anatomie – Anatómialecke*, Heusser 1993, 259. kép; *Hereuxgraphie – Örömrás*, Picon–Rathke 1973, 133. kép

28 Picon–Rathke 1973, 185.

29 A sodrott fonál textúráját idéző, elsőként a festményeken megjelenő minta ekképp látható viszont egyes vázlatokon már a fémreliefek időszakában is. A négyzetháló útja is végigkövethető bizonyos műveken: a koraiakon festve (*Les carreaux – Négyzetek*, Heusser 1993, 69. kép), a relief-kollázsokon az anyag szerkezetéből adódóan (*Deux personnages couchés – Két fekvő figura*, Heusser 1993, 315. kép), a fémreliefek némelyikén pedig mint apró négyzetek szövődéke tér vissza (*Forme 98 – Alakzat 98*, Picon–Rathke 1973, 108. kép).

## „VISUALISATION DE L'INVISIBLE” SUR L'ART DE ZOLTÁN KEMÉNY (1907–1965)

Zoltán Kemény, né en Hongrie, qui se disait pourtant peintre pendant toute sa vie, a été connu jusqu'à la dernière décennie comme créateur des reliefs en métal. C'était à partir de ces créations que l'histoire de l'art universelle traitait son art, tandis que les œuvres faites au début de sa carrière restaient négligées. Par l'analyse de quelques problèmes centraux dominant l'œuvre total, j'ai tenté de relever l'unité des créations faites par techniques variées, dans les différentes périodes de l'artiste, de démontrer certaines tendances constantes dans l'œuvre qui se constitue d'ailleurs des créations de caractères bien différentes. Les points de vue chronologiques et de genre divisent la carrière de Kemény en trois périodes: de 1943 à 1946 la période des peintures, de 1946 à 1953 la période des reliefs-collages et de 1953 jusqu'à la mort de l'artiste, survenue en 1965, la période des reliefs en métal. Ces périodes se détachent nettement, mais leur atmosphère demeure la même, grâce à la continuité de certaines aspirations – l'exigence de franchir les barrières de genres, l'usages des matériaux de façon expérimentatrice et le rapport direct avec les traditions.

L'analyse du choix de sujet, de l'usage de matériel, des inhérences structurales sera mon fil directeur à partir duquel nous pouvons approcher des créations sans lignes de clivages marquantes et qui révèle la complexité et la variété débordante de l'œuvre.

La tendance artistique dominante du siècle, le franchissement des cadres de genre, marque également l'œuvre de Kemény. Partant de la peinture à l'huile classique, les reliefs-collages de surface plus rude d'effet tactile lui indiquaient de nouvelles possibilités, notamment le développement d'une surface mouvementée, plastique. Après les reliefs-collages considérant, même accentuant les spécifications de la matière, sur les reliefs en métal c'est l'effet optique qui en vient au premier plan. Les compositions formées des éléments sérieux sont composées par l'application des parties semblant presque uniformes, qui ne forment pas une masse articulée, plutôt une surface activisée. Kemény a nommé ses compositions en métal des „*images en reliefs*” qui marque la priorité de la dominance de la composition picturale pour l'artiste.



En analysant quelles sources ont inspiré les œuvres de Kemény, nous pouvons noter des transformations formelles intéressantes. Une partie des créations est en relation dialogique avec la tradition classique de l'histoire de l'art, évoquant des peintures bien connues de Van Gogh, de Matisse ou d'Ingres. Nous voyons des citations ironiques, des paraphrases, qui sont créées à partir des tableaux célèbres que Kemény a transformés, accentuant telles ou telles caractéristiques de la peinture originale, en les déformant ou en les multipliant. Sur autres œuvres apparaissent les caractéristiques stylistiques caricaturées des miniatures et des tapisseries des 15-17<sup>ème</sup> siècles, ou celles des Nabis, indiquant la grande variété des œuvres d'art servant comme points de départ et les voyages dans les époques de l'artiste. Les textiles peints ont un rôle spécial dans le modelage des formes. Kemény a reconnu les possibilités extraordinaires de la déformation des figures dans les tapisseries: la façon dont la matière et la technique de tapisserie influencent le développement des représentations. L'adoption de la façon de représenter réduite, déformée, vue sur les textiles l'a aidé de découvrir un territoire artistique dans la deuxième moitié des années 1940, bien que basé sur d'autres principes, mais similaire dans sa naïveté: l'art des peuples dits „primitifs”. Kemény a pris les motifs créés par les différentes cultures comme l'héritage des traditions apte à continuer, il les a utilisés avec une familiarité évidente, sans aucune distention concernant les genres ou les époques artistiques. Je voudrais accentuer le fait que son rapport avec l'art des cultures „primitives” se base sur essentiellement autres principes que celui de Dubuffet ou des artistes de COBRA – qu'il connaissait d'ailleurs très bien. Kemény ne se révèle pas contre son époque, il ne se réfère pas aux manifestations artistiques des groupes marginalisés par la société, mais il s'approche de ses exemples choisis à partir de la forme et de l'utilisation du matériel. Cherchant et ramassant minutieusement, il se crée un monde étrange, clos, peuplé des êtres amicaux et il façonne les portraits des habitants de ce microcosme à plusieurs reprises. Il crée „le Jardinier”, une figure métaphorique, „candidesque”, présent sous formes changeantes qui rend les tableaux plus personnels, parfois plus tristes et solitaires.

En étudiant les détails de plus en plus minuscules des phénomènes, ensuite leurs relations, Kemény arrive nécessairement aux images que montrent la lentille du microscope, ou l'objectif de la caméra. A partir des années 1950 ces images deviennent ses sources de l'inspiration, les œuvres se constituant de la variété infinie des formes élémentaires se détachent des formes discernables du monde matériel, ne suscitant que des associations aux spectateurs.

## *II. Du pinceau au chalumeau. De l'utilisation du matériel des œuvres*

Outre la recherche de nouveaux exemples, de nouvelles sources d'inspiration, l'attitude cherchante, expérimentatrice de l'artiste se manifeste également dans la variété des matériaux utilisés dans la création. Tandis que les filets formés des lignes, les pois minuscules piquetant les formes, le manque des contrastes clair-obscur mettent l'accent sur le caractère plan des peintures, plus tard, les matériaux portés sur le fond visent déjà l'abandon du plan. Les souvenirs des anciennes cultures et les œuvres de l'art populaire – surtout les textiles – ont attiré l'attention de Kemény sur les matières retentissant sur le sens tactile, ignorées par les beaux-arts traditionnels. Les morceaux de fil peints, présents illusoirement sur les peintures apparaissent réellement sur les reliefs-collages, appliqués sur la surface. Au cours de l'expérimentation du matériel la toile succède à la planche de bois pressée, raboteuse, tandis que sa surface est couverte du plâtre, du mortier, du sable, ou à la rigueur des boutons ou des cailloux tracent les formes. Les matériaux les plus souvent granuleux forment une pâte, et cette matière déforme influence la formation de la figure conformément à son propre caractère. Par la suite le domaine des représentations se réduit, c'est la structure des matériaux vue par la loupe qui de-

vient sujet de représentation. La vue de proche rend discernable la disposition des fils de tissu, des fibres, ainsi se révèlent de nouvelles formes au-delà des formes décomposées. Pour les années 1950 le matériel devient trésor des formes cachées, et ce procédé ne sera pas interrompu avec l'apparition des reliefs en métal: les structures primaires réalisées de métal – intégrant les analyses au microscope – agrandissent souvent le monde intérieur des matériaux.

Dans l'œuvre total de l'artiste, les constructions en matériel se placent dans le centre du procédé qui mène des peintures immatérialisées par les motifs sur la surface jusqu'aux reliefs en métal également dématérialisés, sur lesquels la suggestion de la lumière et du mouvement réduit l'inertie et la pesanteur de la matière. Après les reliefs-collages exigeant la proximité de la main créatrice, un certain contact personnel, les reliefs en métal indiquent un nouvel aspect artistique et un changement dans l'utilisation du matériel inhérent. Kemény a découpé des ingrédients industriels, des radiateurs, des tuyaux, des pare-pierres, il a commandé des éléments fabriqués en série, lui-même a dessiné des formes pour ses œuvres, qu'il a mis en ordre rythmique. Conformément au nouveau contenu, la matière se poétise et se détache de la signification technique originale.

Kemény a exploité consciemment la faculté immatérialisante de la lumière, sa capacité de formuler la surface et l'espace sur les reliefs. Il a traité la lumière non seulement comme une nécessité touchant l'objet par l'extérieur, assurant sa visibilité, mais comme rattachable d'une façon active avec l'œuvre artistique, propre à y intégrer, analysant son effet du côté de la totalité de l'œuvre. Le contraste clair-obscur, relégué à l'arrière plan sur les peintures, devient important, il accentue la profondeur du relief, il contribue à la plasticité des surfaces et des formes: la lumière pénètre les éléments en métal minuscules, adoucit le caractère de masse de l'œuvre, enveloppe les formes et les détache du plan.

## *III. Des formes vagabondes. Des points de vue, des structures et les relations de motif*

Avant d'analyser les rapports structurels des œuvres, ou les coïncidence dans les formes, il faut remémorer le fait connu que un tableau, sa texture, sa décomposition dépendent essentiellement de la distance du spectateur du tableau. Vu de près, les contours se dissolvent, la forme disparaît, tandis que la structure du matériel devient visible, accentuée. En s'éloignant, d'abord on revient à la vue habituelle des yeux, continuant, les formes se diminuent, finalement, la vue devient analogue à celle observée par la lentille d'un microscope. Quant à la mesure de l'abstraction, le résultat des deux sortes de vue sont conformes, le très proche et le très loin entrent en relation directe.

En effet la rencontre de ces deux systèmes: la vue de proche analytique et la vue de loin, conforme à la peinture traditionnelle formeront la structure des peintures de Kemény: le filet de textile projeté sur les figures, les motifs décoratifs envahissant la surface, prennent la proportion des représentations figurées. Sur les peintures, et surtout sur les reliefs-collages apparaissent les motifs vagabonds: la même forme revient sur plusieurs œuvres isolée, multipliée. L'artiste s'arrache de plus en plus de la figuralité, cherche les unités élémentaires de la structure ainsi que celles du motif, il les réorganise, varie, remplace dans de toujours nouvelles matières. Sur plusieurs œuvres le rangement rythmique des unités de motif devient l'effet structurant prioritaire: comme le témoignent les rangées linéaires ouvertes suggérant la possibilité de continuer et les structures de base concentriques, renfermées. Celles-ci ne constituent qu'une armature, sur laquelle se dépose une „tissure” entrelacée des micro-éléments (des parties minuscules toujours nouvelles), rendant la surface en formation de plus en plus mouvementée et matérielle. C'est par son rythme et sa structure nées par la répétition que l'œuvre suggère le dynamisme et le mouvement. Les inflexions et les plis des plaques minuscules se multiplient et s'accumulent, ainsi ils forment des figures organiques, similaires à un labyrinthe.

Les esquisses faites pour les reliefs nous permettent de concevoir le procédé qui mène du plan à l'espace, dès l'idée née



jusqu'à la préparation extrêmement précise de l'exécution. La structure des œuvres souvent embrouillée, similaire aux labyrinthes, forme un système clair sur les esquisses grâce à la vue de haut, ce qui est difficile à saisir dans la totalité des perceptions vite changeantes sur l'œuvre finie, apparaissant dans l'espace. Les motifs qui ne sont présents sur les peintures que comme des détails subordonnés à la représentation, deviennent indépendants sur ces esquisses.

Zoltán Kemény a trouvé par les reliefs en métal le moyen de s'exprimer qu'il considérait comme idéal pour lui-même et comme caractéristique pour son époque. Ses peintures et ses reliefs-collages n'étaient pas connus devant le grand public pendant longtemps. Les connaissant, il est à constater que malgré leur hétérogénéité, ils montrent une attitude artistique cohérente, toujours indiquant les idées qui s'accompliront dans les reliefs en métal.



## HAJAS TIBOR (1946–1980) SZÖVEGEI

AZ ÚTKERESÉS ÉVEI: 1967–1976

Hajas Tibor az egyik legfontosabb alakja a hetvenes évek budapesti undergroundjának, ahogy divatosan mondják, a „két Té között a fű alatt”[1] működő művészvilágnak. Amiről közismert, az kéméletlensége önmagával, kísérletei testével (áramütés, öngyújtás, kvarclámpával égetés, tű a szem alá és véres géz), és a felsőbbrendűség bizonyosságának a halálhoz közelítő, mániakus keresése. Narcisztikus mítosza egyedülálló. Reményeim szerint ezt a képet árnyalhatja tovább ez az írás, melyben megkísérlem bemutatni a szöveg, a szövegiség állomásait életében és művészetében. Írásom első részében Hajas konceptuális indíttatású „tanuló- és vándoréveit”, vagyis azt a folyamatot vizsgálom, amely a költemények módosuló poétikai világától elvezet az akciókig, majd azt, ahogyan a szöveg szerepe fokozatosan megváltozik az akciókkal párhuzamosan használt fényképeken, illetve filmekben.

### I. Költemények

Kevésbé ismert tény, hogy Hajas Tibor a hatvanas évek második felében költőként kezdte pályáját. A magyar irodalmi élet az írók, és még inkább a költők kiemelt szerepét még ekkor is a karizmatikus figura, a próféta, a mártír megkülönböztető jegyeinek viselésével azonosította. A humán értelmiség számára ez a paradigma még ekkor is élhető, de a korábbi, már elcsépeelt irodalmi minták helyett, a hatalom által legitimált lírai formák és tartalmak ellenében új poétikai mintákat, költői szerepeket keres. Megpezdül a második nyilvánosság: a kávéházakban írók, költők nyüzsögnek, a presszókban írói önképzőkörök működnek, avantgarde laptervek születnek.[2] Ezzel párhuzamosan, a 60-as évek végétől a 70-es évek közepéig tart az az időszak, amikor a líra elveszti vezető szerepét: az addig uralkodó poétikai dominánsból, a romantikus-patetikus, naivan azonosuló költői szerepből fokozatosan egy objektívizáló, reflektált-ironikus forma jön létre.[3]

E keretek között próbálom meg az ekkor induló Hajas Tibor helyét felvázolni, munkásságát korszakolni, illetve alkotásait a szövegek jellegzetességei alapján tipologizálni. Költészetében [4] három korszak vagy költői magatartás különíthető el. Az ezek ismeretében felvázolható folyamat során a klasszikus versforma felbomlik, és egy ironikus-reflektív – a korszak progresszív irodalmi törekvéseivel egyenrangú – periódus után a szöveg fokozatosan akcióművészetének elemévé válik.

1. Klasszikus forma – megnövekedett személyiség [5] (1967–1970)

A hatvanas évek végén a megnövekedett személyiségű lírai én megjelenése az egyik első és általános jele a líra „válságának”. Már nem élhető meg a politikai szerepen alapuló profetikus naivság: a kivételezettség a művészként létezés, a művészség absztrakcióján alapul.

Hajas ekkor írt költeményeinek egyik részére az igen biztos verstani tudás, a kötött formák virtuóz használata jellemző; gyakori a szonett forma (*Szentendre, Egy szó, Júliusi dal*), de szerepel köztük – a spártai hősök sírfeliratát idéző – epigramma is (*Megszületésem adósság*). Megfigyelhető a magyar irodalmi hagyományok magas szintű ismerete, ezen belül József Attila formai követése (*Ha lábam térdig elkopik*), de találhatunk Arany János Nagyidai cigányok című művének stílusában írt groteszk tö-







1. Hajos Tibor: Felületkínzás I., 1978. Fotó: Vető János. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 90.3

redéket is (*Parasztlakodalom*). Jellemző a világirodalomban is jártas nyelvi teljesség, néhol villonos hang (*Mert...*) és a Sturm und Drang szertelensége.

Verseinek másik részében a zárt forma nem klasszikus mintákat követ, hanem egyfajta igen magasra transzponált hang, pátoszba hajló belső feszültség vezeti, burjánztatja a szöveget. A költői képek hullámverésében állunk, egymásra nyomulnak a (leggyakrabban kötőjellel) összevont hasonlatok, metaforák, metonímiák, szinekdochék (öszön-hullámverés, álmodt-nyelt madár, csillag-futás, iszap-halál, düh-sikoly). Fáradhatatlanul feszülnek, robbannak a költői kérdések, felkiáltások (*Quo vadis, Vers*). Emellett feltűnő a nyers testiség – például ahogy az élet örök körforgását felidézi a nyüzsgő, lüktető sejtektől a rothadásig (*Honnan jövőünk? Hová megyünk? Mik vagyunk?*). A kitüntetett téma a költői én – így van ez a kissé letisztultabb hangú, elvontabb beszédhelyzetű, emelkedett témában gyakran köznap szavakat felvonultató szabadversekben is (*Erzsébet-híd, Narcissus*). Ugyanaz az abszolút érvényességre, húsba vágó visszavonhatatlanságra törő arc néz ránk itt is, mint a majdani nézőre a későbbi performance-okon:

„s ki biztos benne, hogy nem leszek, mindörökre?

A teremtés az én munkám, a halál idegen tőlem,  
gyenge az én erőmhöz;”

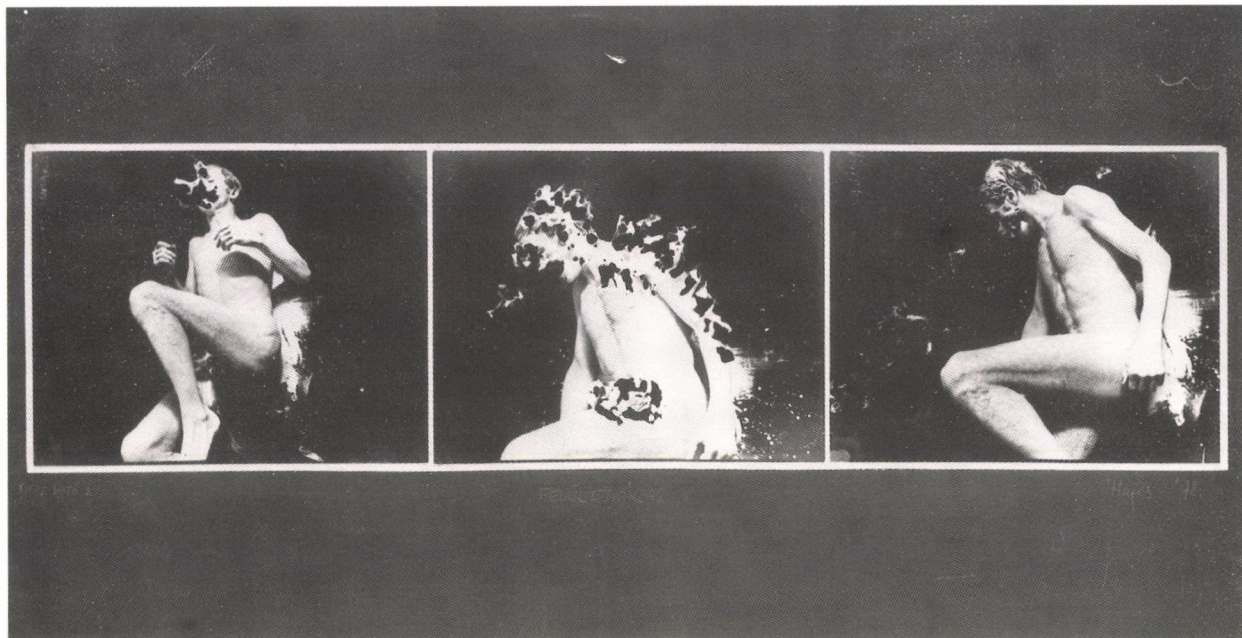
(*A kegyelem pillanata*)

2. Szabad forma – ironikus reflektáltság [6] (1970–1974)

A felpuhult Kádár-korszak langyos állóvizében a személyiség mint abszolút önérték nyálas ürességgel, valódi léthiánnyal találkozik. A jelentés nélküiség (a „van”) egyenértékűséghez, behelyettesíthetőséghez vezet. Innen az ironia és a reflexió – a konkrét személy tudatosult szubjektivitásában rejlő érték – állandóan megkérdőjeleződik. Ilyen körülmények között a költői megnyilvánulás egyik lehetséges értelme: megmutatni a nyelv használatának, a mondhatóság objektivitásának, a lényeg megismerésének lehetetlenségét és nehézségét.

E korszak verseiben a költői én, bár hangsúlyosan jelen van, állandóan leírási problémákkal küszködik. Kihagyásokat használ, számos ponton megdőccenti a verset. Miközben a dolgok lecsupaszításán, megértésén dolgozik, „szöszmötöl, motoz, kaparász”, állandóan elbizonytalanító közbeszúrásokkal (mit tudom én; vagyis lehet, hogy más; így szokták mondani; persze mindebből egy szó sem igaz stb.) teszi reflektálttá a valóság és a költemény viszonyát. A lírai forma epizálódik: nem verseket, hanem történeteket ír (*Első – Tizenegyedik Történet*). A szinte minimális cselekményű történetekben a csendet és nyugalmat („Hallani az üresség kortyait...”) [7] apró neszezések, surrogások, orrfújások, gyufasercenések dör-





2. Hajas Tibor: Felületkínzás II. (Pompeji), 1978. Fotó: Vető János. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 90.4

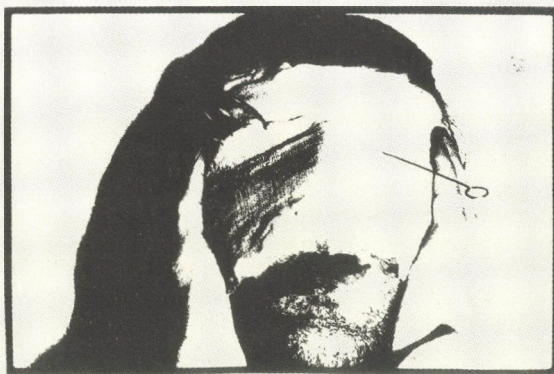
zsölik fel. A szándékoltnál hétköznapi hangon intonált szabadversekben néha váratlanul valami szörnyű tragédia, veszély sejlik fel (vér, gyilkosság, robbanás, „...égő karmai agyunkba vájja, lotty”[8]), vagy eltávolító, groteszk fordulatba botlunk („és hirtelen eszébe jut, / hogy délelőtt egy villamos / mintha anyjára emlékeztette volna –”[9]). (Nem véletlen, hogy Hajas verseit a *Ne mondj le semmiről* című kötetben Örkény István vezeti fel.) Nem formai kísérletek ezek, Tandoréhoz és Petrihez hasonlóan a formába csomagolt tartalom megtisztításán dolgozik, lett légyen az önnön teste (*Többé-kevésbé*) vagy pozíciója az életben (*Kilöktek volna?, Engem jól ideraktak*).

Az idő, az egyszeri pillanat megragadásának lehetősége mint fontos konceptualista téma megjelenik Hajasnál is (*Reggel I., Reggel II.*). A *Tájkép* című vers sajátos átmeneti formát képvisel: tartalmi szinten hordozza ezt az állandó problémát, de formai megoldásai már a közvetlen költői korszakhoz kötik. Ezek a monoton ismétlődés – ami például egy Robbe-Grillet-regényhez is hasonlatossá teszi –, a montázs-szerkesztés és a különleges (többes szám első személyű, „mi”) beszédhelyzet.

### 3. Akció-költészet – mágikus reflektivitás [10] (1974–1976)

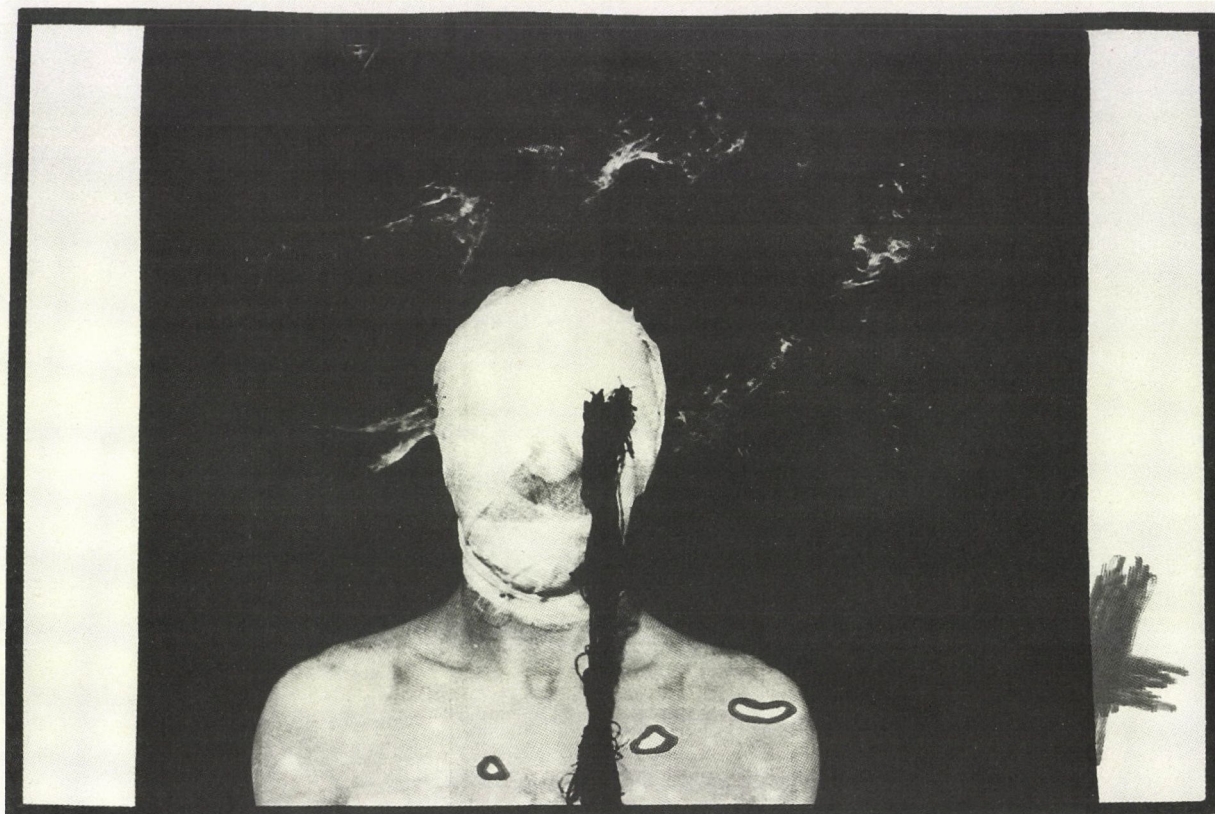
Ezekben a versekben a lírai én epizódolásának lehetünk szemtanúi; a belső nézőpont helyett a külvilág, a közönség szólíttatik meg az egyes szám második személyhez fordulás („miközben ezt a verset olvasod”[11]), illetve az egyes szám harmadik személyről szóló kijelentések formájában. A közvetlen, megszólító beszédmódhoz politikai tartalom társul, a téma a szabadság és a szükségyszerűség, a személyesség és a személytelenség, a védekezés és az önfeladás. A felsorolások egymásra torlódó, kopogó folyama – amely mintha egy sámán mindent tudó, józanul révült mormogása lenne, mellyel a

világ teljessége befogható és irányítható – többször idézőjelbe tétetik, elbizonytalanodik a kijelentés objektivitása (miután...majdnem, *Alibi-feladványok*; volna, aki... „Mit kell tudni a kutyaidomításhoz?”). A montázs-szerkesztés groteszk elemekkel gazdagodik, mintha egy burleszk-film peregne a szemünk előtt (*Szimmetrikus kiiktató*). A költemények szorosan kapcsolódnak a politikai koncept műfajához is. Itt a befogadó nem konkrét térben és időben zajló eseményeken keresztül, hanem a mellérendelt, provokatív tartalmú mondatok sorozatán át szembesül a kollektív és az egyéni lét, a felszíni egyhangú valóság és a külső alatti, lenyomott téboly közti ellentmondással (*Rögeszme-alapítvány, Átváltozások*). A léttelen valóságba fullasztott egyén számára önmagát, saját hangját (*Használd a hangomat!*) ajánlja az önfeltárás, a valamivel szemben meghatározható szabadság elérésének eszközéül,



3. Hajas Tibor: Cím nélkül, 1980. Papír, szita. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 81.26





4. Hajas Tibor: Cím nélkül I., 1980. Papír, ofszet. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 81.27

amely szabadság esetleg csak magánéleti devianciákban, társas viselkedési illetlenségekben nyilvánulhat meg.

A hetvenes évek elején a líra reflektált, némiképp személytelen formája és megrendült státusa, az egyéniség, a lírai én háttérbe szorulása semmiképpen sem lehetett kielégítő Hajas hallatlanul intenzív érzelmi-érzéki életének. Talán a korlátozott ösztönösség tör elő újra a mágikus-reflektív akció-költeményekben. Ezekkel a versekkel, amelyek átmeneti formát képviselnek a képzőművészeti akcionizmushoz, logikusan le is záródik Hajas költői korszaka. Az út, amelyen elindul, az egyén számára elérhető szabadság, függetlenedés önellentmondásainak feszegetésén át (*Szabadságipari adás, IV. csatorna, 1977*), a kételkedés, az aktuális és nyilvános kérdés felé vezet.

## II. Szöveg – akció (1974)

Mint az előzőekben láttuk, Hajas költeményei 1974 körül szinte minden, a lírai költeményekre jellemző vonást elvesztenek, epizálódnak, szöveggé válnak. A szövegesedés a képzőművészetben egyrészt az analitikus jellegű gondolkodásmódon alapuló konceptuális művészet megjelenésével egy időben erősödik fel, másrészt – és ettől nem függetlenül – a kortárs nyelvfilozófiák és nyelvelméletek hatására a textus poétikai (lírai, epikai, drámai) funkciói háttérbe szorulnak a szöveg metanyelvi funkciói mellett. A médium (a szöveg) maga válik üzenetté. A konceptuális műalkotás lényege a koncepció,

tehát a műtárgyként való megvalósulás másodlagos, így legtisztább létezési formája a szöveg. A kommunikációs modellben leírt funkcióváltás és a konceptuális művészet fogalmi jellege egyaránt a szövegesedés irányába hat, mely tendencia Hajas Tibor művészetében és a következő műalkotásokban is fokozottan tetten érhető.

„Mindenki válasszon ki egy vagy több személyt, akinek a nevében publikálni, levelezni, telefonálni, intézkedni fog; akinek megtanulja a kézírását, felderíti a múltját, akinek a sorsában közvetlenül részt vesz.” – olvashatjuk a *Személyszorosítás* (1974) című akció szövegében,[12] mely meg is világítja az akciót lezáró aktus (aláírás más nevében) szándékolt értelmezéseit. Ennek egyik, konkrét akcionista olvasatában a művész hangja (*Használd a hangomat!*) után következik a bármilyen személy nevének eltulajdonítására és használatára felszólító ajánlat. Ez a személyiség, az egyediség, a megkülönböztethetőség problematikáját boncoló gondolatfutam számos ponton érintkezik Szentjóby Tamás akcióival. (Ezért sem meglepő, hogy tanúként az ő neve szerepel a *Személyszorosítás* című akcióban.) Szentjóby *A legnagyobb engedetlenségi szám* (1972) című akciójában például a közönség begyűjtött személyi igazolványainak számait összeadva állította elő a tömeg azonosítási számát. Hiszen a személyi igazolvány az, ami az egyén létezését hitelt érdemlően bizonyítja (1973, Szentjóby válasza Pauer Gyula kartotékgyűjtő akciójára). Míg itt az identitás megszüntetéséről, addig Hajasnál az identifikációs tényezők megsokszorozásáról, kitégítéséről van szó: az individuum fogalma így fiktívvá válik ugyan, de meg-



nyílik az út egy új művészeti törekvés felé. Az akcionista olvasatot kitágítja a neoavantgarde gesztus: mindenki elvégezheti a kisajátítást, s az élet minden mozzanata műalkotássá válhat.

### III. Fénykép – szöveg – akció (1975–1976)

A vizsgált korszak képzőművészeti törekvései mediálisak; a választott téma konkrét kifejezése mellett az eszköz, a kód (fotó, film, dia, xerox, röntgenkép, képeslap stb.) kifejezésbeli jellegzetességeit is kutatják, használják.

Hajas saját hangja, neve után új médiumot választ: a fotót. Az 1975-ben lezajlott utcai akciói során a fotó még az akciók megörökítésének eszköze. A *Levél barátomnak Párizsba (Utcára a mondanivalóddal I.)* több témát is felvet. Egyrészt a választott formával foglalkozik: hangsúlyozza a médium fontosságát („Egy kép komplexebb információt ad, mint egy mondat”); tudatosítja alkotó és befogadó eltérő pozícióját („én most egy karambolt látok, te engem”); jelzi, hogy az eredeti mű – utcai akció – csak egy másolatban (fotó) ismerhető meg. Másrészt saját akcionista művészeti elveiről szóló kijelentéseket tesz („légy nyilvános, légy direkt”; „az új művész... ajánlatot tesz és javasol”) és abszurd keretbe rejtve direkt politikai cselekvésekre is buzdít („cseréltesd ki a jövődet”).[13]

Hasonlóan politikai indíttatású a *Made in Hungary I.* akció, ahol az általa – és Erdély Miklós által is – oly kedvelt ellentéppárokkal élve a magánéleti szférákat is uraló hatalom kijátszására szólít fel („Privát közleményből a közös magánvéleménybe”). A *Made in Hungary II.* (a város három pontján kiszögezve: „1975 április 11. Könnyű letagadni azt, ami már megtörtént”) egyet tovább lép: a dokumentált létező (falfelirat, konkrét időben) manipulálásának lehetőségére hívja fel a figyelmet. „A dokumentum – az időben létező tény egy adott időpontban való rögzítése a megismerés lehetőségeinek növelése kedvéért”[14] – hitelessége és objektivitása Hajas meglátása szerint igen problematikus, valójában fikció.

Az *Élő comics – utcai képregény* akcióban (*Utcára a mondanivalóddal II.*) a médium (a fotó) nemcsak egy eseményt rögzít, dokumentál, hanem (felületén) hordozója egy másik médiumnak, az eredeti eseményre vonatkozó, azt utólag átértelmező szövegnek is, így „a képregény magatartás, ugrás a realizmusból a realitásba”.

Míg ezekben az esetekben a fényképen közvetlenül jelenik meg a szöveg (mint a médiumra is vonatkozó tárgy, illetve mint applikáció és a tárgy transzkripciója), a *Próbaut* (1976) fényképsorozatában elkülönül, kommentárrá válik. Ahogy a fényképek készülését is a véletlen generálta – egy 22 hónapos kisfiú vaktában ellőtt képeit látjuk –, úgy a köré szerveződő történet is esetlegesnek tűnik, a narratív struktúra hiányos, egymáshoz való viszonyukból mégis kirajzolódik egy sétaút története. Ez a pszeudo-történet rokon az ironikus-reflektált szabadversek, történetek világával: az esetleges képkiágatokat a szöveg a váratlan, szörnyű veszély, világvége-hangulat zaklatottságával értelmezi (robbanás, pokoli ordítózás, settenkedő autó), amely tartalmi elem Hajas későbbi munkáinak is szerves része.

Mint láttuk, Hajas a költemény, majd a szöveg felől érkezik a fotóhoz, így ezekben az utcai akciókról készült szöveges fényképekben nem a fotónak mint médiumnak a vizsgálata vagy lehetőségeinek felfedezése foglalkoztatja. E médium speciális szerepét *A fotó mint képzőművészeti médium* (1976) című ismeretterjesztő előadásában

foglalja meg:[15] a fotó új lehetősége (a *Személyesszorosítás*hoz hasonlóan) a személyiség megváltoztatására, kicserélésére; szabad válogatás a létezés lehetséges változatai között. Az egyén a fotó vagy a film segítségével építi szerepét, velük és számukra kommunikál, önmagát a médium képére formálja. Ezt a tanulást csak később, a fényképezőgép előtt végzett magánperformance-ok során alkalmazza a gyakorlatban (*Hűsfestmény I–IV.*; *Felületkínzás I–III.*; *Képkorbácsolás I–III.*; *Tumó I–II.*, 1978–79), újfajta, megrázó erejű művészi fotót teremtve.

### IV. Mozgóképfilm, szöveg, akció – Öndivatbemutató (1976)

Az *Öndivatbemutató* mint komplex egész (filmtervezet, szöveggény, snittlista, kiegészítő kérdések az „Öndivatbemutatóhoz”, film) számos ponton lezárja Hajas akcionista korszakát.[16] A médium választása újnak tűnik, de ha tüzetesebben megvizsgáljuk, itt egy sajátos (mozgó)fénykép-sorozatból van szó: az egy-egy szereplőről lehatárolt térben és rögzített kamerával készült beállítások gyors ütemben követik egymást. A film valójában a *Sorsbemutató (Tanulmányok egy készülő filmhez)* állóképeinek lineáris és ezáltal mozgó felfűzése.

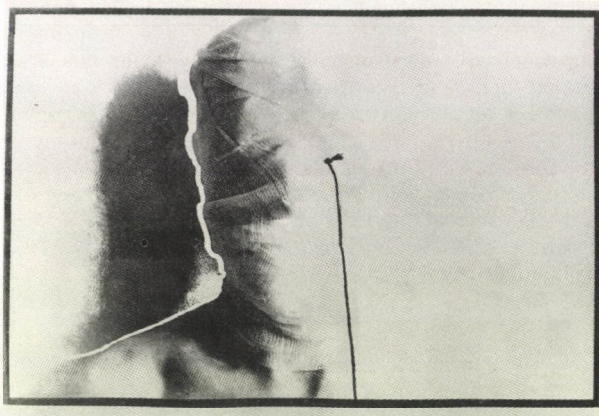
A módszer: egy utcai akció, annak rögzítése, majd utólag – a montázstechnika segítségével – történő hangalámondás útján szöveggel való ellátása. A szöveg és a kép itt is egyenrangú. Az akció célja szerint a véletlenszerűen kiválasztott kisemberek individuálmitológiák manökenjeivé válnak, a létrehozott fiktív világban egy pillanatra sztárok lehetnek. A szöveg direkt módon szól hozzájuk: instruálja őket (képviselje, képzelje, legyen), sérteget („ön nem elég izgalmas”), tudatosítja bennük a médium jelenlétét. Jelzi a készítő/felvevők pozícióját („mi nem irányítjuk, faggatjuk”) – ezzel rögtön önellentmondásba keveredik –, ami, mint láttuk, Hajas szerint a szabadság egyetlen lehetősége.

A filmhez készült snittlista számos ponton hasonló poétikai elemekkel él, mint az akcióköltemények. A „szereplőket”, a Kádár-kor kisembereit egyrészt a szocialista munkakényszer szülte rejtélyes és abszurd foglalkozások felsorolásával – ne feledjük, hogy Hajas is volt gépmunkás! –, a széles változatosságban megmutatózó egyenszűrkeséggel (vákumkályhás, természetbúvár, tmk-vezető, szénlehordó), másrészt szegényes tárgyaikkal, ruháikkal (kockászakós, ballonos, szatyros) jellemzi. Megnevezésükkor gyakran használ az argóból vett (bige, jampi, bula) vagy groteszk elemeket (józsef attila mamája táskával, privát elek, yoko ono kötött sapkával).

A *Kiegészítő kérdésekben* az egyéniség feltérképezése a cél, de az eredmény csak hamis lehet. (Pl. „Fontos dolog fontosnak lenni?”, „Szokott-e Ázsiáról álmodni?”, „Van-e sorsa önnek? Vagy csak élete?”) A vágyakból, érzésekből, múltból és jelenből álló, külső eszmékre és dolgokra (pl. a film), vagy abszurdításra reagáló delikvens csak kvázi egyéniséggé, animált bábuvá, a szerepébe zárt minisztárrá válhat.

Az egyén, az individuum létezése, fizikai és szellemi határai és egyszerűsége a későbbiekben is egyik legfontosabb témája művészetének. A meglehetősen patetikus alanyi költő a korszak konceptuális indíttatású szemléletétől megihletve keresi a helyét; belső vadságán fokozatosan úrrá lesz a távolságtartó reflexió, a külső, analiti-





5. Hajas Tibor: Cím nélkül II./1., 1980. Papír, ofszet.  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 81.28

kus megközelítés. Így válnak a klasszikus formában megírt költeményekből ironikus szabadversek, szövegek, majd akció-költemények. Az akciókban már visszatálal legfontosabb témájához, önmagához, mint ahogy saját teste áll majd mediális „kutatásainak” (verbális: vers, szöveg; vizuális: fotó, film, video, televízió; auditív: telefon, rádió, emberi hang) végpontján is. Az eltávolító gesztusok, a reflektáltság után visszatér a direktséghez, bár sok, ebben a korszakában is szívesen alkalmazott módszerrel továbbra is élni fog (montázstechnika, önellentmondások, ellentétpárok, paradoxonok, groteszk), mint ahogy számos kedvelt témájának (individuum, halál, szabadság, politika, veszélyérzet) is tovább bővíli majd a jelentés- és értelmezési mezője.

A 70-es évek első felének konceptuális, analitikus szemlélete nagymértékben meghatározta Hajas kezdeti, útkereső korszakát, és művészetében elő is segíthette a szövegiség elemének fennmaradását. Az viszont belső művészeti alapállásából fakad, hogy a szöveg racionális (illusztráló, kommentáló, értelmező stb.) szerepe mindig legalább akkora, mint a kifejezés más, sokszor irracionális médiumai. A szó, az emberi hang, a szöveg Hajas számára mindig tudatosan használt, önmaga mértékére szabott költészet. Megítélésem szerint olyan aranyfonál, melyet követve közelebb juthatunk Hajas érett művészetéhez is.

## A KÁRHOZAT ESZTÉTIKÁJA: 1976–1980

Az első részben alkalmazott analitikus megközelítés módszere – amely időrendben és az egymásra épülő, rétegződő művészeti problémák folyamatában mutatta be Hajas művészeti fejlődését – a most vizsgálandó műalkotáscsoportok esetében nem követhető. Hajas Tibor érett korszakában a különböző kifejezésbeli médiumok egyetlen gondolati komplexitássá olvadnak össze. A gondolatmenetek áthatják egymást, összeolvadnak, más megvilágításba helyeznek bizonyos elemeket; megjelennek nemcsak az olyan szöveges munkákban, mint a filmeszék vagy a pornográf napló, hanem a gyakorlatban használt médiumokban is: a filmekben, performance-okban, a fotografikus vagy grafikai munkákban. A műfajok határain átlépve most ezen szálak kibogozására, felvázolására teszek kísérletet.

## I. A film (video, televízió) mint médium – esztétika és gyakorlat

Hajas Tibor filmelméleti elképzeléseit elkészült (video)filmjeiből,[17] filmterveiből,[18] illetve azokból az ismeretterjesztő filmbevezető előadásokból – valójában esszékből [19] – ismerhetjük meg, amelyek 1976 márciusa és 1979 januárja között a Ganz-Mávag Művelődési Házban hangzottak el.

Hajas szerint a film olyan konkrét és direkt médium, amely befogadóját (nézőjét) a filmnézés fizikai és szellemi terrorjával arra kényszeríti, hogy a konkrétum KÉPÉT konkrétumként érzékelje, reális környezetének fogadja el.[20] Az elektronikus káprázat nem rendelkezik valóságos dokumentum értékkel, még a rögzítés hitelessége, a rögzített valóság is kérdéses: a dokumentumfilm is csak hipotézis, fikció. „A film a képzelet államalkotási lehetősége”: hallucináció, egy lehetséges túlvilág ismerős környezetben.[21]

Hajas szerint e tény felismerésében a közeg idegenségének tudatosítása, a kép eltávolítása, stilizálása segíthet. Ezért filmjeiben a sterilizált közegben magára hagyott személyiség (életfogytiglanra ítélt bűnöző, fehér szobába zárt démon, az utca forgatagából 10 másodpercre kiszakított miniszter), az önmagába be- és abból kizárt, kontextualitásából kiszorult egyén testi és lelki folyamatait, a teljesség elérése érdekében végzett lehetséges cselekedeteit vizsgálja. A téma expresszív kiemelésén túl narrátor szerepeltetésével hangsúlyozza a médium fikciós jellegét, megtörve a közvetlenség- és a realitásigény érvényesülésének lehetőségét. A filmekben megszólaló zene a néző számára elidegenítő effektus, de a forgatás alatt plusz lehetőség a „színpadi érzékenység” felszínre hozatalában. A kétségbeesett, perspektíva és cél nélküli individuum allegorikus, homályos képeken keresztül mutatkozik meg. Tisztázatlan szépségének kísértése a mitikus képzelet terméke. (Hajas a képzelet fajtái, a szabadságról szőtt ábrándok típusai szerint megkülönbözteti a történelmi-, a dokumentarista, a sci-fi, a filmnyelvre irányuló kísérleti-, a mitikus és a tömegfilmet [22] – s bár közvetlenül nem felelteti meg sehol sem saját elveivel –, filmesztétikája a mitikus képzelet államalkotási lehetőségein belül mozog.) Filmjeiben nem a médium nyelvével, önálló jellegzetességeit szisztematikusan kutató konceptualista formanyelvi kísérlet elvégzése, hanem a formában kódolt lehetőség, a látvánnyá válás, a mitológiába menekülés foglalkoztatja: a médium lényege az, ami az életpraxis számára használható.

## II. Túlvilágok – az esszé mint eszköz az egyéniség kifejezésére

Hajas ismeretterjesztő előadásaiban nem a konkrét filmekkel foglalkozik, hanem a lehetőséget eszközként használja arra, hogy gondolatait irodalmi köntösben és a tudományos beszédmód jellegzetességeivel élve (tézisek, érvek, kifejtés) és visszaélve (önellentmondások) kifejttesse. Az esszé nyelvhasználatában továbbra is tanúi lehetünk lírai indulásának: igen gyakori – a tézisekben lírizált formában megjelenő tartalmi paradoxonokon túl – a klasszicizáló forma, a stílusalakzatok, költői képek szerepeltetése (pl. bicegő félbűn,[23] a megismerés kamikázei,[24] a bukás a halandóság passiójátéka [25]).

Mik a túlélés esélyei, mik az egyén számára lehetséges magatartásformák belső és külső szabadságának megélésére a renddel szemben? A művész által felsorolt esetek közül nem vállalható az életet elemi szinten élő



együgyűek, a túlerőnek engedelmeskedő alkalmazkodók, a rend hűséges szolgálóinak sorsa.[26] Az egyén akkor válhat szabaddá, ha megismeri a saját, személyre szóló, választott rabszolgaságát. Azt a külvilág által lényegileg érinthetetlen, önmagában is teljes, totális kozmoszt, a csak saját logikájára épülő víziót, amely cselekedeteit irányítja. A nem reális életteret a külvilág a legenda, a mítosz burkába rejti, elősegítve fennmaradását: „az, aki életében mítosszá válik, megkapja a mítosz segítségét is, hogy tovább tartson a trip, tovább legyen látható a káprázat”.[27] Hajas Tibor erre a lapra tett, és jól meg is játszotta.

Hajas szerint a vízió a másság kivetülése, a másságé, amely az ember „alaphelyzetének egyszerre tükörképe, logikai továbbvitele és metaforája”.[28] A másság a megváltottság állapota. A kollektív rögeszmék szörnyetegei, a szentek és a hősök, és az individuális szörnyetegek, az örültek és a megszállottak világa éppoly önkényes vízió alapul.[29] Rajtuk keresztül mindig a mássággal, az éppen aktuális túlvilággal léphetünk kapcsolatba.

Ahogy a film is megtapasztalható túlvilág, úgy a halál is abszolút másság, „a személyiség szempontjából végletesen irracionális állapot”.[30] „A jövő a holtak országának, a túlvilágnak az aktuális változata”,[31] a jövőn gondolkodás a racionalitáson túli biztonság megteremtését, a halál után létező „másvilágban való berendezkedést szolgálja”.[32]

Láttuk, hogy a túlvilág egyik aspektusa a film mint vízió élményjellegűen is megtapasztalható. A másság, a túlvilágok különböző fajtái csak a vízióba átlépve érzékelhetők. A performance olyan művészeti eszköz Hajas Tibor számára, melyben mindez átélhető.

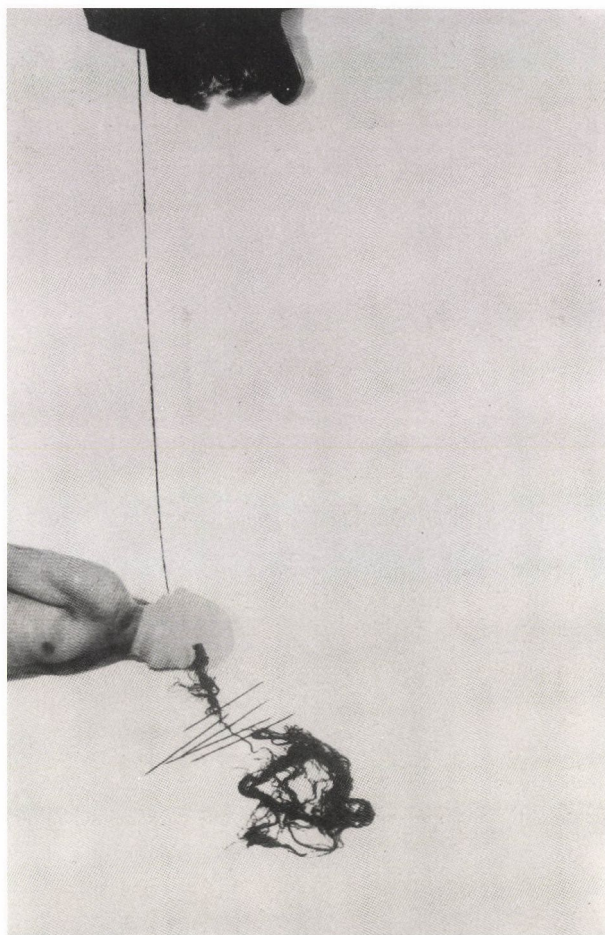
### III. Performance – a test mint médium

#### 1. „A halál szekszepszile”

Hajas két szövegében [33] konkrétan is megnevezi az önmaga számára érvényes performer magatartást. A performer az, aki saját testét, az egyetlen valóban megbízható médiumot műalkotássá kényszeríti a tökéletes pillanat elkülönítése, megteremtése és megmutatása érdekében. Meg kell tapasztalnia az utolsó valóságos pillanat utáni pillanatot, hogy megkérdezze, van-e kegyelem. A halál vonzásában kell átlépnie egy határon, belépnie saját víziójának túlvilágába. A performance a túlvilág gyakorlati megismerése, önvészélyes tanítás a határon innen maradottaknak.

#### 2. Akció és performance

Hajas első performance-a 1978-ban (*Dark Flash*) egy korábbi akcióterv [34] gyakorlati megvalósítása. Ez és a Beke László által pre-performance-nek nevezett két 1976-os és 1977-es esemény [35] – melyek egy-egy filmbevezető előadás előtt, illetve közben zajlottak – nyugodtan tekinthető a korábbi akciók folytatásának. Az akció olyan, előben realizálódó és improvizált képzőművészeti munka, amely általában egyszerű, aktuális problematikára fókuszálva, a művész személyes közreműködésével zajlik. Az akció bemutatásának formája hatásos, poénokra épülő, a befogadókkal való kapcsolat viszonylag közvetlennek mondható (pl. *Nyilvános versírás egy Omega-koncerten*, 1976). A 70-es évek elején – az akcionizmustól sem függetlenül – létrejövő külön vizuális műfaj, a per-



6. Hajas Tibor: *Cím nélkül...*, 1980. Papír, ofszet. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 82.313/4

formance nemcsak a nevében őrzi a színpadiasságot, a nézőktől való elkülönültséget, s azt az elemet, hogy mint előadás bármikor megismételhető. A performer test és személyiség, személyiség és tárgyi környezet, művész és közönség kapcsolatával foglalkozik. Médiuma az emberi test, akárcsak a body-arté, de ez utóbbi az emberi test plasztikai lehetőségeit, fizikai teherbírását és gesztusnyelvi eszközeit vizsgálja. Hajas is élt némely performance-án a body-art körébe utalt kérdések felvetésével és könnyen kínálkozik az analógia a bécsi akcionistákkal, de Hajas végső tárgya nem egyszerűen önnön teste, hanem sokkal inkább a transzcendencia volt. Azt azonban biztosan állíthatjuk, hogy Hajas akcióinak jellege 1977 körül változott meg; egyértelműen zárt, rituális és színpadias formát öltött.

#### 3. Hajas performance-ai – túlvilág a gyakorlatban

Ez a zártság lehet rituális – mint az 1976-ban az *Expozíció című kiállítás megnyitóján*, ahol Hajas egy krétakör közepén ült –; metaforikus – pl. a *Virrasztás* [36] esetében, ahol a közönség csak a terem egyik részében tartózkodhatott –; de egészen konkrét, bár súlyos jelentésekkel terhelt is – mint az elváltató szögesdrót a genti performance-ban.[37]





7. Hajas Tibor: *Háló* (ezüst), 1980. Papír, szita. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MM 81.30

Az elkülönülő teret általában sötétség borítja, s a feketeséget egy-egy hirtelen felvillanó, vakító fényforrás töri meg. Ez lehet magnéziumrobbanás s az ezt követő felcsapó láng (*Hiroshima, mon amour*), [38] vagy fényképezőgép vakujának villanása (*Dark Flash*). Ilyen művi, bár állandó fényforrásként alkalmazza a kvarclámpa hidegen világító, roncsoló fényét (szinte állandó elem az 1980-as performance-okban).

A megvilágított és a térből kiemelt performer érzékelésében, mozgásában mindig valamilyen módon korlátozott: szeme fekete kendővel vagy gézpólyával bekötve, teste a falhoz vagy dróttal a székhez kötözve, csigára felhúзва, expanderrel kifeszítve, kötelekkel előre bukó helyzetbe kényszerítve. Ez a test szinte teljesen lecsupaszított, meztelen, néha ágyékkötővel borított: kiszolgáltatott a bőrét roncsoló fénynek, a húsába hasító köteleknek, a közönség pillantásainak. [39]

#### 4. A performance és a szöveg

A túlvilágba lépés gyakorlatát szinte mindig kíséri szöveges elem is. Ezek egy része lehet kötetlen, a helyzetben improvizált egyveleg vagy a közönség kérdéseire adott válasz, de túlnyomó részben a szöveg a performance egyenlő alkotórésze. A közvetlenség eltűnik, az előadótól elválik a hang, a magnóról megszólaló szöveg erősíti a színpadias jelleget. A szövegek nagy része a létrejött különleges helyzetben a művész és közönség viszonyával foglalkozik.

Az *Engesztelés* című performance-ban [40] a befogadók voyeuriségét, elvárásait („felfüggesztették a sorsukat, hogy egy hallucinációba kerülhessenek, egy eseménybe, mely izgatónan önökkel történik ugyan, de...nem hagy nyomot”) zúzza porrá: a performer kiszolgáltatottságából a nézők kiszolgáltatottsága lesz. A performance reális ideje fiktív és szörnyű katasztrófák lehetőségével terheli meg a nézők ajtóik mögött hagyott idejét – mintha a *Szimmetrikus kiiktató* című vers katasztrófákkal terhelt változata valósulna meg. A performer „erővel, testtel, fizikai jelenléttel” végzett akcionista gesztussal gyakorolja hatalmát. Elvágja a nézőket a külvilágtól, s ott töltött idejüket értékesé és jóvátehetetlenné változtatja át. Mindez azonban csak fikció: a nézők sosem lesznek kiválasztottak, nem teszi súlyossá idejüket bármilyen katasztrófa, velük sosem történik semmi, ami a sajátjuk lehetne. A túlvilágot csak a performer tapasztalja meg: „Itt csak velem történik valami...Én valóban veszítek valamit. Önök helyett.”

A hatalom tornamutatvány, erőgyakorlat, szex. Ez a szexuális terror jelenik meg élesen az *Érintés* című rádió-performance-ban, [41] ahol a pusztán hang marad, elhatárolódva a testtől. Ez a hang a hallgatót teszi védtelenné, behatol az intim szférájába, miközben tárgyként ajánlja fel önmagát a használatra. (Ez a gondolatkör szorosan összefügg az ugyanekkor megírt pornográf naplóval, illetve a *Képkorbácsolás* című fotografikai sorozattal.)

Ahogy az előzőekben a szöveg a művész és a közönség viszonyával foglalkozik, a *Virrasztás* esetében a művész testének és személyiségének kapcsolata válik a



performance tárgyává. A művészbé fecskendezett altató hatására létrejövő öntudatlan, álom és halál közti átmeneti állapotban, a magnóról megszólaló szöveg mint a performertől fokozatosan elváló, virrasztó lélek beszéde jelenik meg. A művész célja „elvékonyodni pusztá hanggá, a képzelet jelenlétévé, elveszíteni mindent, ami ideköt”. Az elváló hang a túlvilág, a halál körének önálló entitásává válik, a személyiségtől elszakadó, önmagában való létező lesz.

#### 5. A tibeti gondolkör hatása mint rendszer a túlvilágról

Néhány szó erejéig szeretnék kitérni arra a hatásra, melyet Hamvas Béla *Tibeti misztériumok* című könyve [42] tett Hajas Tiborra, s amely a performance-okban, illetve azok szövegeiben jelenik meg a leginkább. A tibeti misztériumok szerint a világ nagyobbik része láthatatlan és anyagtalan, egyetlen létező van, a lélek. A test mindössze a túlvilági átjárás médiuma, az anyagi világ káprázat (maya). (Például a *Dark Flash* szövegében: „ez itt mind az én káprázatom.”) Minden misztérium értelme visszatérni a káprázat világából a lélekébe, ehhez a legmagasabb rendű szellemi út a Nyflegyenes ösvény. A lélek megváltását segíti a két legnagyobb misztérium: a Tumo (lélektűz) és a Chöd. A Tumo – mely egy fotósorozat címét adja, s ezáltal értelmezi (1979) – annak a meditációs technikának a neve, amellyel a tibeti aszkéták testük hőmérsékletét a legnagyobb hidegben is egyenletesen tartják. A Chöd (elmetszés, kivégzés) egy performance témája és címe (1979). [43] ahol a sötétben, csendben és mozdulatlanságban, az expander meg-megránduló szorításában a káprázatot eloszlató tánc zajlik. Ezt magnóra felvett szövegmontázs kíséri, melyben az ünnepi áldozatról, a káprázattól való megszabadulásról, a földi én kivégzésének szertartásairól hallhatunk.

A Bardo átmeneti állapot, a túlvilági tévelygés, vándorlás éjszakája, amikor a lélek elhagyja a haldokló testét, következő létformája felé vándorol és új alakot ölt magára. Ekkor „hogya vízbe vagy tükörbe nézel, nem fogod látni arcodat, vagy tested tükörképét.” [44] (Ez a momentum eseményszerűen megjelenik a *Virrasztás* című performance-ban. Ugyanitt a testtől elváló hang lesz az a tibeti misztériumokban jelenlevő figyelmeztető és segítő, aki a halál percében a haldokló fülébe súgja: Uram, ne hagyd magad félrevezetni.) A tibeti gondolkör megjelenik a pornográf napló címében is, de a keleti gondolkodás nem készen átvett minta Hajas számára. „Azt mondom, amit a keleti gondolkodás, hogy mindez csak káprázat – akkor előveszem a szikét...és ejtek egy vágást a karomon, hogy igaz-e.” [45]

#### IV. Esszék a bűnről – szabadság és amoralitás

Hajas szerint a ráció perspektívájában az emberléptékű célok és hitek végső értelmessége legalábbis kérdéses. Nem a túlélés fontos, hanem a teljesség megélése. A teljesség, a szabadság felé tett mozdulat: bűn. Ahogy a túlvilágba, álom és halál határán átlépők – az alkoholisták, a drogosok, öncsonkítók és méregevők – sorsa is mitológia: ők a megismerés kamikázéi, a testükbe juttatott mérgező lélekkel rendelkező anyag, hatalom. Ők azok, akik az alapvető törvényt: magunknak jót vagy jobbat, a kell, az akarom szükségletét kerülőül nélkül érik el. Az

egyenes út: a bűn, ahogy maga a különbözőség, a más-ság is bűn. Bűnös a vizionárius, a szent, a hazárdjátékos és a művész, hiszen feltétlenül tekintett egyéni élettervét viszi végig a közösség történelmi értékrendjének viszonylagosságával szemben. A mítoszban, az EMBERRÉ válásban semmilyen morális megkötés nem létezik. Az egyetlen valóságos és esztétikai magatartás az amoralitás, az értékrend fogalmának elvetése felsőbb rendű gesztussal. Mindaz, ami egy normarendszeren kívül helyezkedik el, veszélyes, és a rendszerből nem ítéltető meg: bűncselekmény és műalkotás. A bűn formát és mértéket szab az életnek, a világ egyszerűvé és egyetlené válik. Ezt az intenzitást, az egyszeri, végérvényes és totálisan szabad eseményt a születésben, a pázásban és a gyilkosságban élhetjük át. [46] (A nemiség a bűn levegőjét árasztja, mert túlságosan direkt tapasztalat, ahogy a gyilkosság is erotikus, érzéki élmény.) Ezek az élet totálisan kihasznált pillanatai, olyan ünnepek, amikor az ember megszűnik ember lenni, hogy abszolút lényként megélhessen minden absztrakciót. A bűn az ember kiterjesztése, egyszerre médium és protézis, miközben áldozat a többiek helyett, megváltás.

#### V. SIDPA BARDO – pornográf napló (1979): a nyelv mint médium

„A megfogalmazás egyúttal a végrehajtás egy módja.”

A Sidpa Bardo a legkevésbé kíváncsi utat járó lélek vándorlásának utolsó stációja, melynek eredménye a földi életbe történő újjászületés. Az anyaölbe való elrejtőzés Hajas által végretekintett mítoszában a haldokló elé vetülő látomásokról, férfi és nő egyesülésének képei adják a „történet” magját. Visszatérés a kezdetekhez: „Minden akció egyetlen irányba tart; és az út beléd és rajtad keresztül vezet.” Vagy szenvedélyesebb formában: „édes, édes, édes, édes, nyílj meg, eressz be, fogadj magadba ... bújtasd el, rejtse el, engedd, hogy megmeneküljek ... haza akarok jutni”. Hiszen: „Az orgazmus egyetlen rövid, határozott magnéziumvillanás – az életnek olyan összegzése, ami annál közelebb hívja a halált, minél többet merít ezekből.” [47] És: „a húst akarom, a csontot és a vért, a TELJESSÉGET, a megismerés megszakíthatatlan utazását.” A megvilágosodáshoz vezető út a bűnön keresztül vezet, hogy felderíthető legyen a bűncselekmény, önnön létezésének oka. Ehhez minden eszköz megengedett, minden emberi cél, morális szabály, ízlésbeli tiltás kérdésessé és értelmetlenné válik. Szuggesztív és szenvedélyes hangon ér el az iszonyat és az undor eufóriájához, mindenféle bűnökkel sértve fel a közízlést, s – a morálon kívül helyezett – önmaga határait („mi lenne az, amit nem engedhetnék meg magamnak?”). Maszturbálás (benne a tumo-gondolat végretekintett vitele, az agyvelő és a sperma azonosítása), anális funkciók kiapadhatatlan használata, testrontás, megbecstelenített meztelen holttest, pederasztizmus, vér és hányás, gyilkosság és öngyilkosság, minden rangbeli perverziók, kannibalizmus (mint József Attila Ódájának parafrázisa), szentségtörés.

A kísérlet eszköze és médiuma a nyelv: „A szavak arra valók, hogy valami, ami addig nem volt, ezután lehetséges legyen.” A szavak alakítják, lélegeztetik, teremtik meg a művet, a mű fikciós világát: „a mondatokkal húz-lak, vonszollak, taszítalak előre ... a szavak adnak formát neked”. Másrészt viszont közvetlen érzéki élményükkel el is távolítják az eredeti érzéki tapasztalatot („mennyire irodalom ez így! mennyire a szavak izgalma, az izgató



szavak keresése”), transzponálják írástechnikai részletekbe („hányszor lehet ugyanazt a szót, ugyanazt a kifejezést használni; és ugyanakkor: el lehet-e hagyni, fel lehet-e cserélni másikkal büntetlenül”).

A mű 1982-ben, Hajas halála után jelent meg szamizdat kiadásban, s viszonylagos agyonhallgatottságával ellentétben olyan irodalmi értéket képvisel, intenzitása olyan magas fokú, hogy hatása alól egyik legnagyobb kortárs prózaírónk sem vonhatta ki magát.[48] Két részből áll: az egyes szám első személyű személytelen elbeszélő és Évi nevű partnerének látomásos, lázálomszerű szexuális együttléteit múlt időben leíró négy számozatlan jegyzetből és kilenc, dátummal ellátott, jelen idejű levélből vagy naplójegyzetből. Ezekben a másik már mint csak emlék és vágy szerepel, önmagába forduló kihallgatás és merényletsorozat zajlik izgató szavak keresésével. Stílusa rendkívül expresszív – a korai versek magasra transzponált hangját idézi –, egy-egy jegyzet néha csak egyetlen egymásra halmozott tagmondatfűzér, gyakori az ismétlés, a fokozás. Általában egészen köznapai képekből, eseményekből (állatkerti séta, esti Lánchíd, autótúr) indít, hogy aztán hallatlan intenzitással érintse és borzolja végig, letaglózza, megszügyenítsé és

bűnrészessé tegye az olvasót. Narcisztikus, szorongató víziójával elzárkózásra, menekülésre kényszeríti. Írásának szadizmusa („pornográf, mint minden, ami a pusztulással tart kapcsolatot”)[49] és morális indítékból morálon kívül helyezett morálja megszügyenító és zavarba ejtő; igazi botrány.[50]

„Minden csak a nemléttel szemben ér valamit, minden csak / a halál mércéjén mérhető”

Hajas Tibor élete intenzív izzás volt, a halál folyamatos megkísértése. Üstökösként élt, és izzó fénycsóvaként távozott. A bűn ragyogása arcába lobbant, belezuhant a fénybe, s mint a verdeső éjjeli lepke, megégett, mert túl közel került a tűzhöz. Ez az egyetlen rövid, határozott magnézi-umvillanás a színpadon is megvilágította az életet – az életét. Tette nem kaland volt, hanem áldozat a többiek helyett. Megváltás miértünk. De példája személyes, nem követhető: vállalhatatlan élményközösség. A fellobbanó fényben átlépett a túlvilágba, s mi magunkra maradtunk. S ő mindörökké az lett, amivé válni akart: MÍTOSZ.

Dékei Kriszta

## JEGYZETEK

A tanulmány írása idején Kállai Ernő műkritikusi ösztöndíjban részesültem.

1 *Tábor Ádám: Két Té között a fű alatt* – Budapesti underground irodalom a hetvenes években. In: *Tábor Ádám: A váratlan kultúra*. Budapest 1997, 63–74.

2 Erről részletesen lásd: *Tábor Ádám: A hatvanas évek: a folytatás és a Kezdet* – Egy irodalmi szabadságharc kezdeteinek krónikája. In: *Tábor* i. m. 1997, 15–36.

3 Erről bővebben lásd: *Szilágyi Ákos: Hanyatlás és kezdet a legújabb magyar irodalomban*. In: *Szilágyi Ákos: Nem vagyok kritikus!* Budapest 1984, 187–289.

4 Elemzésemben az általam fellelhető szövegekre, kéziratokra, a költemények esetében a nyomtatásban megjelentekre támaszkodok. E rekonstrukció nem lehet teljes, csak hipotetikus, hiszen Hajas megsemmisítette verseinek nagy részét.

5 Ide tartoznak az *Első ének* – *Fiatal költők versei* című antológiában megjelent versei (Kozmosz, Budapest 1968, 93–100.). Ezek: *Megszületésem adósság; Parasztlakodalom; Vers; Quo vadis; Mert...; Az Erzsébet-híd; Ha lábam térdig elkopik; Honnan jövőink? Hová megyünk? Mik vagyunk?; A kegyelem pillanatai*, illetve az *Élet és Irodalomban* 1969–71 között megjelent költeményei: *Egy szó*, 1969. március 15.; *Szentendre*, 1970. november 18.; *Narcissus*, 1971. március 6., továbbá: *Adyról*, in: *Ifjú szívekben élek? Irodalmi Múzeum III*. Budapest 1969, 137–139; *Júliusi dal*, in: *Alföld XX*. 1969. 7. szám, 36.

6 A *Ne mondj le semmiről* című antológiában megjelent versek egy része (Budapest 1974, 101–121.), (*Első*)–(*Tizenegyedik*) történet; *Reggel I.*; *Reggel II.*; *Többé-kevésbé; Kilöktek volna?; Program; Engem jól izeraktak; Tájkép*

7 In: *Többé-kevésbé*

8 In: *Reggel I.*

9 In: (*Ötödik*) történet

10 Ebbe a csoportba tartoznak az 1974-es antológiában (lásd 6. jegyzet) az *Alibi-feladványok* és a *Használd a hangomat!* című versek, illetve az *Add tovább!* (Kozmosz, Budapest 1976, 321–323.) című antológiában megjelent költemények: *Szimmetrikus kiiktató; Mit kell tudni a kutyaalomifáshoz?; Rögeszme-alapítvány; továbbá a Szó-gettó és az Átváltozások* (in: *Szógettó – Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból. JELENLÉT*, [14–15.] Új sorozat I. évf. 1989/1–2. szám, 125–126.), és a *Szabadságipari adás; IV. csatorna* (in: *Aktuális Levél* 10., 1984, 28–29.) című akció-költemények.

11 In: *Szimmetrikus kiiktató*

12 In: *Szógettó* (lásd 10. jegyzet), 126–127.

13 Bővebben: *Barna Róbert: Interjú Hajas Tiborral*. ORPHEUS X. évf. 21. szám, 1999. tavasz, 22–24. (először megjelent: *Magyar Műhely* 69, Párizs 1984. augusztus 9.)

14 In: *Hajas Tibor: A realista képzelet. Francesco Rosi: A Mattei-ügy*. *Szógettó* (lásd 10. jegyzet), 295.

15 In: *Szógettó*, 115–116.

16 Erről bővebben lásd: *Ungváry Rudolf: Miközben én még azon tűnődöm, hogy melyik választ várod? – Beszélgetés Hajas Tiborral* 1980-ban. ORPHEUS X. évf. 21. szám, 1999. tavasz, 42–44. (A beszélgetés első része: *Leopárdok ültek a tigrisekhez*. ORPHEUS 10. III. évf. 4. szám, 1992, 53–72.)

17 *Öndívatbemutató* (1976), operatőr: Dobos Gábor és Vető János, BBS produkció, fekete-fehér film, 35 mm, kb. 17 perc; *A vendég* (1978), operatőr: Kortay Jenő és Vető János, szereplők: Frankl Dániel Jászón, Udo Kier, Molnár Gergely, Najmányi László, BBS produkció, Video Akai VTR-5, kb. 17 perc; *Az éjszaka ékszei* (1978), operatőr: Kortay Jenő és Vető János, szereplők: Hajas Tibor, Udo Kier, Xantus János, BBS produkció, Video Akai VTR-5, kb. 30 perc

18 *Roberta* (1978), in: *Szógettó*, 10. jegyzetben i. m. 128–130; *Animációs filmtérkép vázlata* (1980), in: *Hajas Tibor 1946–1980* (katalógus). Magyar Műhely, Párizs 1985

19 Az előadások szövegei in: *Szógettó* i. m. 287–323, ill. uo.: 118. (*A katódsugárzás szépsége*)

20 In: *A praktikus képzelet*, lásd 18. jegyzet, 292.

21 Uo.

22 Ezek: *Az örökölt képzelet* (293–294.); *A realista képzelet* (294–296.); *A spekulatív képzelet* (296–297.); *A zsákutcába jutott képzelet* (298–299.); *A mítikus képzelet* (299–300.); *A képzelet konzervjei* (301–302.)

23 In: a 18. jegyzetben i. m. 316.: *Tájkép zuhanás közben*

24 Uo. 317.: *A méreg ereje*

25 Lásd 23. jegyzet

26 In: a 18. jegyzetben i. m. 287–291.: *A túlélés esélyei*

27 Uo. 287.: *A mítosz*

28 Uo. 305.: *[Az ember nem természetes dolog...]*

29 Uo. 307.: *Frankenstein*

30 Uo. 303.: *Macbeth*

31 Uo. 310.: *[A halál időtérénuma nem a múlt...]*

32 Uo. 311.

33 Performance: a halál székszeplije (A kárhozat esztétikája). In: 18. jegyzetben i. m. 130–131; Nyilatkozat a Sydney-i Biennálé



számára, 1979. január 1. In: Hajas Tibor 1946–1980 (katalógus). Magyar Műhely, Párizs 1985

34 *Fekete váku* – in: Öt akció, in: Szógetető, 134. A performance 1978. április 4-én Varsóban, a Galeria Remont-ban zajlott.

35 *Cím nélkül* – 1976. október 24., Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, és *Cím nélkül* – 1977. március 26., Ganz Mávag Művelődési Központ, Budapest. Teljes performance-jegyzéket és leírásokat találhatunk *Beke László: A performance és Hajas Tibor című írásában: Mozgó Világ* 1980/10. 98–111.

36 1980. május 18., Bercsényi Kollégium, Budapest

37 1980. március 28., Museum van Hedendaagse Kunst, Gent

38 1978. október 14., Galeria Labyrinth, Lublin

39 A felvetett téma miatt, amely Hajas művészetének szövegi aspektusára fókuszál, sajnálatosan kevés szó esik fotósorozatairól. Ezekről számos, különböző szempontú, kitűnő elemzés olvasható: *Horányi Attila: Vera Ikon* – Hajas Tibor: Húsfestmény III. Nappali Ház 1991/1–2. 96–102; *Földényi F. László: Romépítészet* – Hajas Tibor: Húsfestmény IV. In: Földényi F. László: A testet öltött festmény. Pécs 1998, 59–69.

40 1978. december 19., Bercsényi Kollégium, Budapest

41 1979. február 2., Kossuth Rádió, Budapest. Ezzel a rádió-performance-szal bővebben foglalkozik *Kappanyos András:*

„Kettő vagyok: alany és tárgy” című írása: Jelenkor 1998. június, 599–606. Itt kell megemlítenem *Szeifert Judit* összeállítását is, aki szintén a szöveges elemek felől közelíti meg Hajas Tibor életművét: A semmi egében – emlékezés Hajas Tiborra 50-ik születésnapján. Balkon 1996/12. 4–12.

42 Hamvas Béla könyvei, illetve fordításai a hetvenes években kéziratban terjedtek, ez a kötet 1990-ben a Pesti Szalon kiadásában jelent meg.

43 1979. december 18., Bercsényi Kollégium, Budapest

44 Lásd 42. jegyzet, 111.

45 Az esztergomi magnószalag – nyilvános beszélgetés felvétele – 1980. július 4-én az esztergomi fotóbiennálén készült, megjelent: *ORPHEUS* 1993/2–3. 101–112, az idézet: 109.

46 Lásd 18. jegyzetben i.m. 319–320.: [Az ember elfelejtett gyilkolni...]

47 Uo. 317–318.: *Vihar a húsbán*

48 *Nádas Péter: Évkönyv*, március–áprilisi fejezet. Budapest 1989, 42–51.

49 Lásd 47. jegyzet

50 Erről bővebben lásd: *Turai Tamás: Szidpa Bardo*. Nappali Ház 1991/1–2. 103–108, illetve *Hajdú István: Kijelölt magánpokol*. In: Hajdú István: *Vetett árnyék*. Budapest 1994, 16–19.

## FÜGGELÉK

### MEGSZÜLETÉSEM ADÓSSÁG

Megszületésem adósság, mellyel tartozom én még – akkor is, hogyha a teljes pályafutásomat végképp elkönyvelve a tartozik és követel rovatokba, úgy érzem, hiba nincs; megcselekedtem a részem minden rám kijutó feladtból – majd a halálnak.

Megszületésem az útlevelem befelé e világba, ez jogosít fel a létre, de nem pusztán vegetálni; több, amit adnom kell, és több, amit kapni jogom van.

### (NEGYEDIK) TÖRTÉNET

Aztán  
a beszűrődő régi napsütésben  
nem bírtam tovább; megöltem,  
néha megöltem, néha megvakartam  
a hátát (mert ott jó volt neki),  
vagy más ilyen szomorú dolog,

– legjobb lesz most azonnal – gondoltam,  
mikor a szörnyű nap vége  
a fürdőszobában hebegőkre rácsapódva,  
mikor a vér, immár odasülve, mégis  
lefeküdtünk;  
fölöttünk mormogott az éj,  
habja arcunkba fröccsent,

és így is  
folyton megöltem, nem hagytam föl vele,  
kilakoltattam ruháiból, lélegzetéből,  
s ez a sötét dörszölődés az emlékezetben,  
míg végül észrevette;

s már mióta  
ebben a táguló odúban, mely körülvesz  
izgatott, hideglelős csillagaival és kong,  
mind-egyetlenebbül, élesen.

### HASZNÁLD A HANGOMAT!

Használd most, fizess később!  
Szenzációs ajánlat, kizárólag csak most, leszállított áron, és  
kizárólag csak a te részedre!

Használd a hangomat: vitára,

szidalmazásra,  
becsmérlésre,  
káromkodásra,  
gügyögésre,  
dadogásra,  
hadarásra,  
kinyilatkoztatásra,  
öndicséretre, stb.

Ne végezd a piszkos munkát a saját hangoddal!

Behízelgő hangom kiválóan alkalmas: szerelmi ajánlatok  
megtételére,

ellentétek elsimítására,  
tévedések, hibák,  
beismerésére,  
vesztegetésre,  
feljelentésre,  
besúgásra, stb.

Helyben megvárható szolgáltatás!

A kultúremler ismérve a mentális kényelem!

HASZNÁLD A HANGOMAT!

HASZNÁLD A HANGOMAT!

Társalgási készségedet csiszold az én hangomon!

Államellenes kijelentéseket tegyél az én hangomon!

Ünnepi előadásokba röhögj bele az én hangomon!

A társalgás konvencióit borítsd fel az én hangomon!

Távollevőkről mondj rosszat az én hangomon!

A silányságot dicsérd az én hangomon!

Gusztustalan hangokat adj ki az én hangomon!

Névtelen telefonokat bonyolíts le az én hangomon!

Hétpecsétes titkokat fecsegi ki az én hangomon!

Közhelyeidet mondd el az én hangomon!

Életveszélyes fenyegetéseket tegyél az én hangomon!

Opportunista véleményedet nyilvánítsd az én hangomon!

Segítségedet a rászorulóktól tagadd meg az én hangomon!

A parancsokat tagadd meg az én hangomon!

Ellenségeidet nevezd nevükön az én hangomon!

Halálos ítéletet követelj az én hangomon!

Az emberi értékekben kételkedj az én hangomon!

Olyan alkalmakkor, mikor tilos beszélni, szólalj meg az én  
hangomon!

Az elhallgathatatlant hallgasd el az én hangomon!

A siker – a te sikered,

a kudarc – az én kudarcom!

HASZNÁLD A HANGOMAT!

Az évszázad nagy ajánlata!







# KUTATÁS

## SZENT ISTVÁN KIRÁLY FÖLAJÁNLÁSÁNAK ATTRIBÚTUMAI

A szentek ikonográfiájában már a keresztény ókor folyamán kialakultak azok az ismertetőjegyek, latin szóval attribútumok, amelyek nyomán még az írástudatlan szemlélő is – megértve a jelképtár köznyelvét – könnyen tudott következtetni az illető szent személyazonosságára s ezen túl életének vagy halálának sajátos körülményeire.

Szent István király attribútumai kezdettől fogva az uralkodói jelvények: a korona, a jogar, az országalma, a lándzsa, a kard, s ezek még gyakran kiegészülnek a zászlóval és a kereszttel mint az egyházszerzés jelképével. Mindezek szerepelnek a legmagyarabbnak tekinthető ikonográfiai típus ábrázolásánál, amikor az országot, illetve a koronát ajánlja föl a Magyarok Nagyasszonyának, Boldogasszony Anyánknak.

A szent király és felesége által 1031-ben följánlott pompás miseruhán, a koronázási paláston a donátor házaspár aranyhímzésű képmásán István uralkodói jelképekkel ékes, Gizella pedig mint az Egyház támasza, a földi szentegyház szimbólumát, templomot tart a kezében.[1]

A bőkezű és előkelő donátorokat már az ókeresztény művészetben, a bizánci és ravennai mozaikokon gyakran ábrázolták azon templomok modellettőjével, amelyeket ők maguk alapítottak, építtettek. Számos példa szerint



1. Stephanus Schoenvisner: Szent István följánlja a győri székesegyházat. Rézmetszet, 1791



2. Ismeretlen rézmetsző: Szent István, jobbjaiban templom Mária alakjával. Rézmetszet, 1750 körül. A szerző gyűjteményében

Szűz Máriának, a Mennyei Királynéjának ajánlják a kezükben tartott templomot. Az első magyar királyi párról egy ilyen templomföljánló kompozíciót láthatunk a Képes Krónika közismert miniatúráján is, úgy, amint István király és Gizella a fehérvári Boldogasszony-egyháznak ajándékozta egykor a páratlanul elegáns miseruhát. A zágrábi székeskáptalan 1371-ből származó pecsétjén Szent István a zágrábi székesegyház patrónusaként templomot ajánl föl az Isten Anyjának, ahogyan példaképét, Nagy Károlyt aacheni ezüst ereklyetartó ládjában ábrázolták.[2] A töröktől való fölszabadulás után (1598) a győri székesegyház külső oldalán rézreliefet helyeztek el a püspökséget alapító Szent István király emlékére, aki Szűz Máriának templom formájában ajánlja föl a győri egyházat (1. kép).[3]

Míg a középkori művészet alábbhagyott Szent István király ezen attribútumának alkalmazásával, a 18. században két szép példát is találunk rá. Az egyik még a század elejéről való, s a gróf Koháry István országbíró-költő által festetett németóvári (Deutsch Altenburg)



kegytemplom oltárképe, ahol Szent István az általa alapított helyi templomot fogja kezében, s Szent Imre herceggel együtt ajánlja a Szűzanyának. A németővári hagyomány tükröződik gyűjteményem egyik 1700-as évekből való ábrázolásán, melyen a szent király jobb-  
ján attribútumként templom áll a Szűzanya alakjával (2. kép).

A másik Nagyborzsöny Árpád-kori templomának egykori barokk főoltárképén látható, szintén a Szent István patronátusa alatt álló templom följánlásával, névadó védőszentje, István protomártír társaságában, háttérben Esztergom középkori székesegyháza a várral (3. kép). A minden bizonnyal magyar falusi mester által készített olajkép kompozíciója azért is figyelemre méltó, mert a helyi templomot – és térde előtt a koronát és a jogart is – följánló István király a Szent Szűz közvetítésével a Szentháromsághoz intézi odaadó gesztusát.[4]

A „per Mariam ad Jesum” elve értelmében reprezentáns és egyedi módon szerepel István király följánlásának ikonográfiájában a Szentháromság-ábrázolás egy Schaller Istvánnak tulajdonítható, eredetileg talán kisebb oltárképnek készült olajfestményen. A fél térdre ereszkedett Szent Istvánt és Imre herceget bemutató följánlás-jeleneten, ahol a vánkossa helyezett attribútumok ugyan

a földön hevernek, mintha a repülő puttóktól tartott országcímert jelentené a szent király testamentumát, amelyet fiával együtt közvetlenül a Szentháromság egy Istenre bízna, a háttérben talán Győr egykorú részlátképével (4. kép).[5]

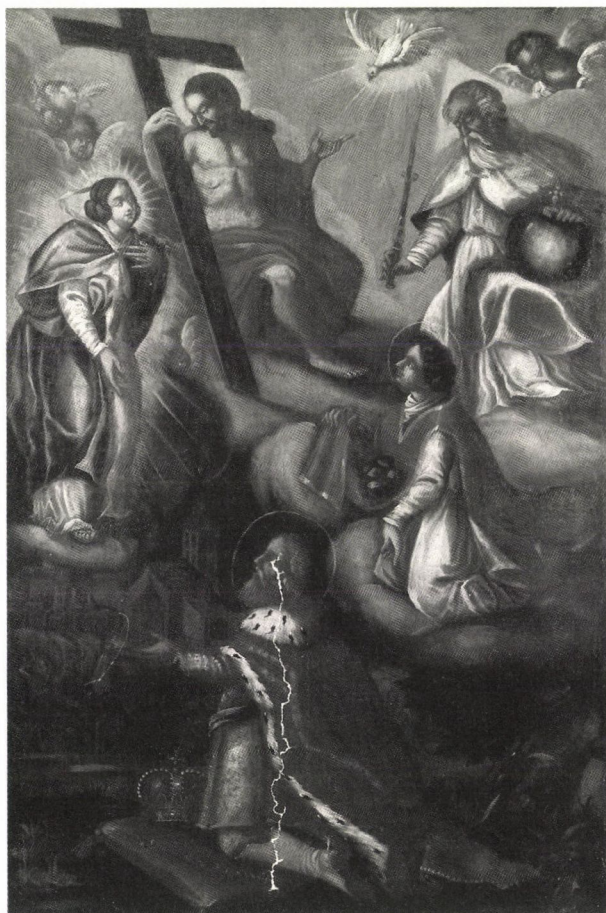
Az országföljánlás témája fokozatosan alakult ki évszázadok során. Előbb metszeteken találkozunk vele, amint a Szűzanya előtt hódol a bibliai Háromkirályok egyikének mintája szerint Szent István király. Így látni ezt a 17. század legjellegzetesebb, magyar szenteket ábrázoló oltárképén, 1642-ből a győri Szent Ignác-templomban. Itt Szent István az országalmát tartja kezében, amelyet a kisdéd Jézus, szent anyja ölében ülve keresztjénél fogva ragad meg. E kölcsönös gesztus jelenik meg a magyar Háromkirályok Patrona Hungariae körüli mennyei udvarlását bemutató kompozíción, amely Kolozsvár Egyetemi templomának egyik oltárképéről terjedt el rézmetszetek útján.[6] Tischler Antal egri rajztanár is megörökítette azt a jelenetet a 18. század végén (5. kép).

Magának a koronának mint a Magyar Királyság legsajátosabb szimbólumának testamentumként való ünnepélyes átadása, azaz a koronaföljánlás témája a Boldogasszony részére a 17. században fogalmazódott meg. Minden bizonnyal először a kisgrafikában alkalmazták.[7] Erre enged következtetni szentképgyűjteményem egyik becses példányának miniatűr jelenete egy legújabbban publikált, textilre nyomott bártfai fametszettel együtt (6. kép), amelyen a háttérben a pozsonyi vár látható csakúgy, mint Zeller Sebestyén száz évvel későbbi metszetén, a pozsonyiak Szent Istvánról elnevezett, konvertita nemesei segélyezésére alapított kongregációjának emléklapján.[8]

A hódoltság korában Pozsony mint a királyi Magyarország fővárosa, amely a koronázások színhelye is egyben, annyira jellegzetes motívum a koronaföljánlási kompozíciók háttérében, hogy még a szentgotthárdi csata centenáriuma (1764) készült, hazánk patrónusainak szentelt oltárképén sem a győzelem helyszínét, hanem a pozsonyi várat tüntette fel Gusner Mátyás ciszterci rendi festő.[9] Ugyancsak a négytornyú vár látható az alább tárgyalandó szombathelyi votívképen is.

A monumentális művészetben a legkorábbi a mariazelli kegytemplomban gróf Nádasdy Ferenc és neje, gróf Esterházy Anna Júlia által alapított Szent István-kápolna oltárképe, amelyet Tobias Pöck bécsi festőnél 1665-ben rendeltek meg. Ezen a lírai hangvételű ábrázoláson a Magyarok Asszonya égi jelenségként, rózsákat hintő, tulipánvirágos puttóktól környezve ereszkedik alá, hogy elfogadja az első magyar király koronaföljánlását. A jelenet alatti tájban az alapító donátor házaspár sárvári kastélya látszik (7. kép).[10] Szintén Nádasdy-donációval kapcsolatos a burgenlandi Loretto búcsújáró templomának Szent István-oltára fölött egy többszörsősen retusált, stukkó keretezésű falfestmény a koronaföljánlás sokalakos templomi jelenetével még a 17. század derekáról.

A téma népszerűségének csúcsát a 18. század művészetében érte el. Olyan kitűnő festők műveitől kezdve, mint Franz Anton Maulbertsch, a falusi mesterek népies ízű, cégérre emlékeztető templomi zászlófestményeiig találkozhatunk ezzel az ábrázolással. Egy ilyen több szempontból is említésre méltó, késői templomi zászló „A Székesfejevári Földműves Társulat 1855” arany felirattal ékes nagy méretű bordó selyemzászlója a székesfehérvári székesegyház raktárában.[11]



3. Ismeretlen magyarországi festő: Szent István följánlja Nagyborzsöny Árpád-kori templomát. Olajfestmény, 1720 körül. Nagyborzsöny, plébánia





4. Schaller István (?): Szent István és Szent Imre nemzeti jelképekkel hódolnak a Szentháromság előtt. Olajfestmény, 1750 körül.  
Soproni Múzeum, Stornó Gyűjtemény





5. Tischler Antal: A magyar Háromkirályok udvarolnak a Boldogasszony körül. Rézmetszet, 1770

A téma korai földolgozását ismertem fel a szakolcai (Skalica) plébániatemplom talán még a 17. század végén festett oltárképén, amelyet Szent Imre és László szobrai között az oltárral együtt a helyi csizmadia-céh emeltetett – többnyire csizmában ábrázolt – patrónusának, István királynak.[12] A jelenet háttérben az egykori Szakolca városa látható (8. kép). A provinciális munkák közé tartozik a fölvidéki Berencs (Prenčov) volutás posztamensre helyezett, barokk sátorotetővel védett köztéri kőszobra, valamint a szombathelyi püspöki székház „Pásty Istvány Ex voto 1759”-fölratú fogadalmi képe, amely a votiv képek műfajában ritkaságnak számít (9–10. kép).[13]

A monumentális alkotások sorában jelentős Antonio Gottlieb Galliardi szentélymennyezet-freskója a nyitrai székesegyházban (1720), ahol az Assumptio-ábrázolást látni, amint a Mária mennybevitelének ünnepén (augusztus 15.) elhunyt Szent István király még azt megelőzően a Boldogasszonynak ajánlja koronáját.[14]

A téma legnagyobb szabású, reprezentatív megjelenítését Vinzenz Fischer, a bécsi festészeti akadémia tanára vállalta el a székesfehérvári városi magisztrátus döntése alapján. A történeti hitelességre törekvő festő nem elégedett meg a már kialakult kompozíciós sémával, ő

minden áron historizálni akart, ezért a császári könyvtárban előtanulmányokat végzett, de kutatásai nem hoztak számára kellő eredményt. Mint ismeretes, levelekkel fordult Fehérvár magisztrátusához, amelyekben kételyeire megnyugtató választ várt Szent István kinézetére, korára, öltözkéire és templomépítő tevékenységére vonatkozólag. Sajnos, a Városi Tanács válaszelevelei ismeretlenek, viszont a főoltárképről leolvashatóak a felvilágosításban tényként közölt adatok éppúgy, mint a továbbra is tisztázatlan kérdések. A festő, mint annyi más kortársa tette, nem stilizálta a koronázási jelvényeket, hanem nyilván megtekintette azokat, ezért hitelesen tudta ábrázolni a koronát, a jogart és az országalmát a koronázási palásttal együtt. A hagyomány szerint a palástba császári férjét, Lotharingiai Ferencet öltöztette be az ekkor már özvegy királynő, aki az oltárépitményt az 1775-ben elkészült monumentális festménnyel együtt finanszírozta.[15]

Természetesen a barokk kori Szent István-kultusz a vizuális művészet látvány-hatása mellett az irodalomban is megjelenik, mint például annak az apró nyomtatvány-nak strófaiban, amelyet „A’ dütsőséges szent István első Magyar királynak rövid élete: melyet egy aitasos úri tisztelője versekbe foglaltatott” címmel nyomtak 1770 körül, feltehetőleg Nagyszombatban. A gyűjteményemben lévő eredeti ritka példány, melynek szerzője akár a nemesi konviktus, a Stephaneum bennlakó diákja is lehetett, alábbi versszakában szinte megszólaltatja a nagyszabású fehérvári főoltárképet:



6. Ismeretlen felvidéki mester: Szent István koronaföljajánlása Pozsony részlátéképével. Fametszet vászonterítőn, 1670 körül. Bártfa, Sárosi Múzeum





7. Tobias Pöck: Szent István koronafölajánlása. Oltárkép, 1665. Mariazell, kegytemplom





8. Ismeretlen felvidéki festő: Szent István koronafölajánlása. Oltárkép, 1670 körül. Szabolca, plébániatemplom

S-hogy venné méltó jutalmát  
Buzgó igyekezeted ,  
Sylvester küldé koronát  
Mint Angyaltól intett ;  
Apostoli királynakis  
Nevével kedveskedék ,  
Melly nével mái napigis  
Királynénk dütsekedik.

Fejér-Váron szép Templomot  
Nagy Aszszonyunk nevére  
E'pítettél , s-országodot  
Ott bizád kebelére ;  
Meg intvén Magyar népedet ,  
Hogy mint királynéjának  
Adgyon néki tiszteletet ,  
S-mint kedves nagy Anyának.

E'felett azt is rendeléd ,  
Hogy azon szent Templomba  
Koronázza ő királyit  
Az ország ; s-bár azonba  
Meg halnának más földeken ,  
Fejér-Várra vitesse ,  
S-mint illenék , Istenesen  
Egy más mellé temesse.



9. Ismeretlen felvidéki szobrász: Szent István koronafölajánlása. Színezett terméskő szobor, 1821. Berencsfalu



10. Ismeretlen dunántúli festő: Szent István fölajánlása. Fogadalmi kép, 1759. Szombathely, püspöki palota





11. Caspar Franz Sambach: Szent István koronafölajánlása Szent Imre szarkofágjánál. Oltárképvázlat, 1770 körül. Magántulajdon





12. Corbely Imre: A Boldogasszony palástja alatt a magyar szentekkel. Oltároromzati kép, 1759. Jóka, plébániatemplom

A bécsi akadémikusok köréből ismeretlensége és különös mondanivalója miatt tartom fontosnak Caspar Franz Sambach egy bécsi aukción feltűnt oltárképvázlatát. Itt valami többről van szó szakrális-jogi aktusnál. Ugyanis a magyar ruhás szent király oltár helyett fiának, Szent Imre hercegnek koporsójánál térdel, az insigniák pedig a szarkofágra helyezett párnán nyugszanak. Ebben a képi megfogalmazásban már túlmutat az attribútumon a Szent Imre helyett Szűz Mária részére történt örökhatóságban a Regnum Marianum eszméje, a koronaátadás gesztusa által dokumentálva a katolikus restauráció magyar színezetét, amely a hitviták és a török uralom korábbi évszázadaira utalván politikai aktualitást nyert (11. kép).[16]

A Boldogasszony, a Szent Korona, István király és a hívő nép közötti kultikus kapcsolatot így foglalja össze egy közkezdvelt templomi ének: „Reménységünk vagy on vedel Máriában, Mint Magyar hazánknak hű királynéjában, Kinek életedben minket ajánlottál, És Szent Koronával együtt feláldoztál.”

Az igen dekoratív barokk kartográfia virágkorában a szakrális ábrázolásokon megjelenik a térkép mint magának az országnak a jelképe. Közismert és nyilván követendő előképnek számít az idősebb Raphael Sadeler 1615-ben megjelent rézmetszete, amely a *Bavaria Sancta* jeles művét ékesíti. Itt láthatjuk az akkori München részlátkepe fölött a *Patrona Bavariae*-t, akinek angyali kíséret élén a Német-Római Császárság patrónusa, Szent Mihály az Aranygyapjas rend jelvényével díszített páncélzatban ajánlja föl Bajorország címeres térképét.[17]

Fél évszázaddal később ismeretlen művész alkotta a *Patrona Hungariae* talán legjellegzetesebb barokk oltárképét, amely Nagyszombatból került az árpási plébániatemplomba. Ezen a művön a középkori ikonográfiából örökölt Köpenyes Madonna, amely egyben a magyar

pénzek Napbaöltözött Asszonya, oltalmazva tekint a hazai feudális társadalom kiemelkedő vezetőire, míg bal kezéből a kisdjed Jézus ragadja meg az ország – gyermek angyaloktól hordozott – címeres térképét.[18] A már említett Nádasdy Ferenc országbíró az uralkodói díszbe öltözött Lipót király jobbán térdepel, aki bal kezének gesztusával az ország-, illetve koronafőlajánló Szent Istvánhoz hasonlóan alattvalóit, a képen ugyan nem szereplő hívő népet ajánlja Máriának. Az 1689-ben készült allegorikus címelőzőken, egy I. Lipótnak dedikált fontos műben, amely a folszabadítási győztes háborúk során itt maradt mohamedán vallásúak megtérítésének s katolikus vallásra való oktatásának katekizmusa hazánk térképének felajánlása szerepel az Anyaszentegyház számára, melynek eszmei őstípusa a szűz és anya Mária.[19]

Egy Pozsony környéki magyar faluban, Jókán (Jelka), a templom főoltárának oromzati képén találtam rá a Köpenyes Mária egy másik magyar vonatkozású ikonográ-



13. Ismeretlen szobrász: Szent István jobbában karddal. Festett fa, 1660 körül. Oroszvár, plébániatemplom



fiai típusára. Itt a Boldogasszony két kezét az Árpád-ház férfi és női szentjei fölé terjeszti; az egykorú ének szavai szerint „anyai palástod fordítsd oltalmunkra” (12. kép). Az 1697-ben Wolf Klára klarissza apátnő által adományozott oltár Keresztelő Szent János születését bemutató festményének jobb alsó sarkában a következő szignatúra olvasható: „Symbolico Historicum Originale istud delineavit et Pinxit Nobilis Emericus Corbely. Anno 1759”. [20]

Szent István ikonográfiájában eddig nem tartották számon a nagyszombati Szent Miklós-dómnak még a 17. század közepe táján festett Mindenszentek-oltárképén a három szent magyar király attribútumokkal ékes ábrázolását, amely kompozicionális előképül szolgált a szintén fölvidéki Illava (Ilava) pálos templomának Mindenszentek-oltárképéhez.

A barokk évszázadok templomi művészetében számtalanszor előforduló magyar ruhás Szent István-szobrok szokásos attribútumai: fején a korona, kezeiben pedig a jogar és az országalma. Rendhagyónak tekinthető az oroszvári (Rusovce) plébániatemplom 17. században készült főoltárszobra, amelyen Szent István jobbában kardot tart (13. kép). Az önálló szobrok közül kultusztörténeti vonatkozása miatt nagy jelentőségű a pozsonyi ferencesek Szent István-szobra, melynek jobbábra foglalták be az eredetileg a Szent Jobb-ereklyéhez tartozó karcsont. [21] Hosszas kutatás után, az 1997-es esztendő utolsó napjaiban akadtam rá a rendház raktárában az elveszettnek vélt szoborra, amelynek mindkét karját durván megcsontkították, s ezért a bennfoglalt ereklyének is nyoma



14. Ismeretlen szobrász: Szent István megcsontkított ereklyetartó szobra. Festett fa, 1750 körül. Pozsony, Ferences Rendház



15. Ismeretlen fémműves: Szent István jobb karjának ereklyetartója. Aranyozott réz, 1780 körül. Ležajsk, Bernardinus Múzeum

veszett (14. kép). Szintén a Szent Jobbhoz tartozó ereklye nyomára bukkantunk Ležajskban, amely fél évszázad óta lappangott a lemergi ferencesek (Bernardinum) Lengyelországba telepítése (1946) után (15. kép).

Az ismertetőjegyek sorában nemegyszer előfordul az ország teljes vagy részleges címere is. Így a csíksomlyói Salvator-kápolna kórusmellvédjének fatábla-festményén a Patrona Hungariae jobbán István király áll, attribútumként a címer kettőskeresztes heraldikai motívumával. A már említett győri Magyar Szentek oltárképén szerepel a középkortól kezdve folyamatosan forgalomban levő „máriás” pénzek típusával megegyező Magyarok Nagyasszonyát ábrázoló két védőpajzs, melyeket a haza két-két jeles patrónusa, Márton és Adalbert, Imre és László tart az ellenség fegyvereivel szemben. Ugyancsak a pajzsmotívum tűnik fel a kalocsai érseki palota 18. század elejéről származó olajfestményén, amelyen a szent király uralkodói attribútumait egy angyal által eléje tartott „PATRONA REGNI HUNGARIAE” köriratos, a fentiekhez hasonló Mária-képes pajzs előtt áldozza a Boldogasszonynak (16. kép). [22] A Szűz Mária képével díszített pajzs mint Szent István-attribútum a váci Fehérek templomának főoltárán álló barokk szobrán is föltűnik.





16. Ismeretlen magyarországi festő: Szent István koronafölajánlása a Magyarok Nagyasszonyának. Olajfestmény, 1730 körül.  
Kalocsa, érseki palota



XXII. August.



C. P. S. C. M.

Klauber Cath. Sc. et exc. A. 9.

17. Klauber testvérek: Szent István és Boldog Gizella országfölgajánlása. Rézmetszet, 1750 körül



XV. Aug.



C. P. S. C. M.

Klauber Cath. Sc. et exc. A. D.

18. Klauber testvérek: I. Lipót császár és király megismétli Szent István országföľajánlását. Rézmetszet, 1750 körül



A dunántúli provinciális magyar barokk emléktárgyakban figyelemre méltó a letenyei templom mellékoltárképe 1765-ből.[23] A koronafölajánlás szokványos kellei között érdekes újdonságként tűnik föl a térképpel borított földgömb, amelyen Szent István jobbával országára mutat, még nagyobb hangsúlyt adva a Kárpát-medence Szűz Máriára való rátestálására.

A fenti előzmények után az augsburgi Klauber testvérek, Joseph Sebastian és Johann Baptist 18. század közepén megjelent közös műükben, az *Annus Sanctorum* 365 Mária-tisztelő szentje között, az augusztus 22-re jelzett lapon Szent István ikonográfiájában eddig számon nem tartott, sajátos kompozícióval lepnek meg: István és Gizella magyar főúri viseletben fél térdre ereszkedve, együtt ajánlják föl Hungaria térképét a Magyarok Nagyasszonyának (17. kép).

A felsorolt példákban látni, hogy Magyarország fölajánlásának tárgyi jelképei miként alakulnak a barokk művészetben. Ide kívánczik még a Patrona Hungariae és Szent István király fölajánlása ikonográfiájával foglalkozó kutatás kellőképpen nem értékelt adaléka, amikor is a sorozatos fölzsabadító győzelmek után Lipót császár István király utódaként ismét fölajánlotta az országot. Az ünnepi aktust Telek József franciskánus népszónok ízes magyarsággal ekképpen adja elő 1769-ben: „Az ájta-  
tos Fejedelem Leopold, 1693 esztendőben, Nagy Boldog Asszony Ünnepe után való napon, a Bécsi Szent István Templomában, az egész nép előtt, üdvösséges fogadásokat téve, hálákat adott az irgalmas Istennek és Magyar Hazát, ismét amint régen Szent István, Boldog Asszony oltalmába ajánlotta, eképpen szólván. Én Leopold a te alázatos szolgád, leborulván Isteni felséged előtt, örök hálákat adok, hogy a te karjaidnak nagy erejével, az Austria határaitól, ama rettenetes pogányok táborát elűzted, és a Szent István által Szentséges Anyádnak ajánlott országot, nékem kegyesen vissza-adtad. Hálákat adok örökké, és a visszaadott Magyar Országot, én a te Szentséges Anyádnak, az Egek Királynéjának, és a Magyarok Nagy Asszonyának. Ismét ajándékozom, adom, feláldozom és egészen az ő oltalma alá ajánlom.” Szintén a Klauber testvéreknek köszönhetjük e fontos közjogi aktus illusztrálását, ugyanis a már idézett *Annus Sanctorum*ban e jelenetet augusztus 15-re rézmetszeten örökítették meg. A képen a korona és jogar párnára helyezve az oltár közepén pihennek, Lipót fogadalmát írásban emeli a Napbaöltözött Asszony felé, aki itt voltaképpen a mariazelli Magna Domina Hungarorum öltöztetett kegyszobra rocaille-os, török zászlókkal és hadi dobokkal kiegészített keretben (18. kép).

A Lipót-féle fölajánlást civil közjogi méltóság azóta sem ismételte meg, a barokk Szent István-ikonográfiára ez a köztudatból kiveszett kultikus esemény karakterisztikusan rányomta bélyegét. A templomban egyházi és világi méltóságok körében lejátszódó koronafölajánlás-ábrázolásokon mintha csak a bécsi Stephansdom ünnepségét örökítették volna meg, így a kor meghatározó egyéniségeinek portréját ismerhetjük fel rejtett képmásukban. Ezen alkotások közé tartozik a galántai (Galanta) plébániatemplom hatalmas Szent István-olajfestménye, melyen gróf Esterházy Miklós nádor látható. A következő századból való a Göcseji Múzeum – foltehetőleg a zalaegerszegi vármegyeházából származó – képe magyar címerrel ékes, régence stílusú faragott keretben: szintén az akkori jeles személyek veszik körül a fölajánló Szent Istvánt, kinek piros csizmája mellett kardja pihen, rajta az aranygyapjas rend széles láncával. Ide sorolható



19. Vogel Gergely: Szent István koronafölajánlása a palástos Boldogasszonynak. Oltárkép, 1759 (?). Sümeg, püspöki rezidencia

Sümegen a püspöki rezidencia kápolnájának Vogel Gergely által festett koronafölajánlás-képe is számos kortárs előkelőséggel az 1750-es évekből (19. kép).

Lipót uralkodásának utolsó éveiben a török rabiga alól való fölzsabadulás emlékére oszlopokat emeltek a győzedelmes Boldogasszony tiszteletére.[24] A koronafölajánlás egészen ritka szabad téri megjelenítését egy ilyen Mária-oszlop tövében M. Puechner műve, az ingolstadti S. Maria de Victoria-templom egyik jobb oldalon függő képe örökítette meg.[25]

A Jézus Társaság győri rezidenciájának lépcsőházában látható a Salve Regina kezdetű Mária-antifóna illusztrált falfestmény-sorozata 1697-ből. Itt örökítette meg az ismeretlen művész a töröktől való fölzsabadulás győzelmi örömeiben Boldog XI. Ince pápát, vele szemben pedig I. Lipótot, mögötte Lotharingiai Károlylyal, a király mellett pedig szent elődjével, a koronás István királlyal, akit a szintén Mária-tisztelő Imre herceg követ (20. kép).

A barokk szobrászatban ritkán találkozunk a koronafölajánlás témájával. A 17. századból származik a nagyszombati nemesi konviktus Szent Istvánról nevezett Stephaneum-épületének kapuzata, amelynek párkányán sokalakos kompozíció mutatja be a „máriás” pénzekre emlékeztető, tondóba foglalt Boldogasszony körül a koronafölajánlás aktusát, jobbján Szent Istvánnal és a magyar szentekkel, balján pedig az alapító egyházi és világi méltóságokkal.[26] Erdemes fölfigyelní az 1713-ban állí-





20. Ismeretlen festő: Szent István, mögötte Szent Imre, I. Lipót, majd Lotharingiai Károly. Falfestmény, 1697. Győr, Bencés Rendház

tott és a járványos esztendőkre emlékeztető pozsonyi Szentháromság-oszlop külön posztamensekre készült kőszobraira, melyeken a Szeplőtelen Szűz fogadja a felé forduló Szent István följajánlását, aki a bécsi Graben Szentháromság-emlékművén lévő I. Lipót figurájához hasonlóan térdre ereszkedve fejezi ki hódolatát.

Az országot, illetve a koronát följajánló Szent István király ábrázolásain a már felsorakoztatott számos uralkodói jelvényen kívül olyan, jelentéstartalmukban ellen-

tétes szimbólumok is előfordulnak, mint a diadalt jelző nemzeti lobogó a már említett szentgotthárdi festményen, vagy a Báthory Zsófia által alapított kassai, egykor jezsuita templom Szent István-oltárán a királyi insígniák mellett a testamentumra utaló nyitott könyv, mögötte pedig a koponya, amely a földi hatalom mulandóságára s az uralkodó emberi halandóságára emlékeztet.

Szilárdfy Zoltán

#### JEGYZETEK

1 A koronázó palást Szent István képmásáról rekonstruált ábrázolása a Szerelmey Miklós *Magyar hajdan és jelen* (Pest 1847) c. albumába készült litográfián fordul elő. A következő évtizedben, a Pannonhalmi Főapátság templomának neogótizálása során, a kórus és az emelet szentély határára szánt impozáns ércszobor tervezetét id. Storno Ferenc tollrajza nyomán készült bécsi fotolitográfia őrizte meg az utókornak, a következő felirattal: SZ; ISTVÁN SZOBRA A SZENT MÁRTONI FŐAPÁTSÁG KATACOMBÁJÁBAN; SOPRONBAN R. STORNO FERENC MDCCCLVIII. Eredetileg a szobor István király hagyomány szerinti márványtrónusán foglalt volna helyet. Ugyancsak a „Vera effigies” hatására készítette a Szent István Társulat számára bizantikus stílizált trónuson ülő Szent István-képet Roskovics Ignác 1898-ban. A Szent István-ábrázolásokon megjelenő latin-, illetve pátriárkai vagy érseki, ún. apostoli kettős kereszt kérdéséhez lásd a szerző Szilárdfy Zoltán: A kettős kereszt,

kultusz és szimbólum Kelet és Nyugat között c. tanulmányát. In: Magyarok Kelet és Nyugat közt. A nemzettudat változó jelképei. Szerk. Hofer Tamás. Budapest 1996, 67–76.

2 Takács Imre: „Rosa inter lilia rubinosa”. A zágrábi káptalan 1371. évi pecsétjének Szent István képéhez. In: Sub Minervae Nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 22–23, 2. jegyzet.

3 Károlyi, Laurentius: SPECULUM JAURIENSIS ECCLESIAE... Jaurini 1747, 1. A győri domborműről készült rézmetszetet közli: Stephanus Schoenvisner: Antiquitatum et historiae Sabariensis ab origine usque praesens tempus. Pestini 1791, 21. tábla.

4 Az eredetileg faragott keretben lévő, 1697 körüli olajfestmény az ún. bányásztemplomban függött, ma keret nélkül, restaurálásra szoruló állapotban a plébánia épületében van. A kép fölfedezését és fényképét Kürthné Dévényi Ilonának, az itt kö-



zölt fotót pedig Gedeon Péternek köszönöm. Vö.: Pest megye műemlékei I. Szerk.: *Dercsényi Dezső*. Budapest 1958, 509.

5 Alaposabb kutatást kellene végezni ahhoz, hogy a háttérben látszó veduta-részletet meghatározhatnánk. Számításba jöhet a soproni Szentháromság-kápolna, amelynek oltára mögé Dorffmaister István 1772-ben készített falfestményt, de lehetséges, hogy Schaller is oda szánta olajképét. A soproni járásban a fertőbozi Szentháromság-templom id. Storno Ferenc által festett oltárképét megelőző festmény is lehetett, melyet a mester saját képével lecserélve gyűjteményében őrzött meg. Vö.: *Csatkai Endre*: Sopron és környéke műemlékei. Budapest 1956, 359, 492. Az sem elképzelhetetlen, hogy a győri Magyar Ispita Szent Annakápolnájának egykor gazdag berendezéséből származik, ugyanis itt is működött Schaller István 1740 körül. Ebben az esetben a torony a körülötte lévő házakkal Győrnek az Ispita körüli városrészét mutatja. A kép mérete 135 × 94 cm.

6 Szilárdfy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984, 29. képleírás, Tischler Antal rézmetszete. Címelőzék in: *Pázmány Péter*: Imádságos könyv. Egerben, Nyomt. Püspöki Oskolának Bettőivel. 1770. Eszetendőben.

7 Szilárdfy i. m. IV. képleírás.

8 Martin Mešša: Zdobené antipendia a oltárne prikrývadlá zo Šarisä. Pamiatky a múzeä. Revue pre kultúrne dedištvo 1/1996, 52; *Tüskés, Gábor–Knapp, Éva*: Graphische Darstellungen in den Publikationen barockzeitlicher Bruderschaften. Zeitschrift für Kunstgeschichte 52.1989, Heft 3., 367. Az itt közölt képes nyomtatvány német változata a tanulmányomban szereplő latin szövegűnek.

9 Zlinskýné Sternegg Mária: A szentgotthárdi ciszterci apát-ság története és művészetének emlékei (1183–1878). In: Szentgotthárd. Helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok. Szombathely 1981, 470.

10 Heimo Kaindl: Zur ewig sichtbaren Huld und Ehr... – Die künstlerische Einrichtung der Wallfahrtskirche Unserer lieben Frau in Mariazell. In: Schatz und Schicksal – Steirische Landesaussstellung 1996. Katalógus, Graz 1996, 66–67.

11 A selyembrokát zászló másik oldalán az aratás kezdetét jelző apostolfejedelmek, Péter és Pál alakja látható, fölötté a város címerével, valamint Szent László király képmásával, alatta a földműves munka eszközeivel. Szent Vendelnek, az állattálmány és a jószágtartó gazdák patrónusának képe is fölöttük, alatta szarvasmarhákat őrző gulyással.

12 *Ludvík Košík*: Z duchovního dedištva Skalice. Bratislava 1996, 64. Az oltárkép bal sarkán restaurálásra utaló felirat: „Renovatum Anno 1803...”

13 A falusi kőszobor felirata: DEIPARAE VIRGINIS DIVIQUE STEPHANI PRIMI HUNGARIAE REGIS HONORIBUS MDCCCXXI S. P.

14 Szilárdfy Zoltán: A legrégebbi magyar Mária-ábrázolás. Az Orans Mária típusa: a mennybemenetel-ikontól a mennybevitel kompozícióig. In: Posztbizánci közlemények 1. 1994, 12.

15 Szilárdfy Zoltán: Recenzió Kovács Péter: A barokk Székesfehérvárott című könyvéről. *Ars Hungarica* XXIV. 1996/2, 225, 95–97. képek.

16 A szerzőnek az MTA Szent István-ülésszakán, 1988. június 22-én elhangzott előadása kéziratában. A színvázlat (olaj, vászon, 71,5 × 37,5 cm) a Dorotheum Wien katalógusában az

1962. XII. 4-i árverés 94. tételeként 18.000 AS kikiáltási áron szerepelt, és 50.000 AS áron kelt el.

17 Matthaeus Raderus–Raphael Sadeler: Bavaria sancta. Monaci 1615, 9, 1. kép. Vö.: *Carsten-Peter Warncke*: Bavaria Sancta – Heiliges Bayern. Harenberg 1981, 10–11.

18 *Galavics Géza*: Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és a képzőművészet. Budapest 1986, 99, 42. színes tábla.

19 A rézmetszet jelzete: Joh. Andr. Wolf. del.–E. H. sc.

Manuductio  
ad Conversionem  
Mahumentanorum,  
in duas partes divisa  
in prima  
Veritas Religionis Christianae  
Catholicae Romanae  
manifestis arguentis demonstratur  
in secunda  
Falsitas Mahumetanae  
sectae convincitur  
Authore  
Adm. R. P. Thyrsio Gonzalez de Santalla  
é Soc. Jesu, in Salamanticensi Academia  
Theologiae Primario Antecessore Emeritio,  
Nunc Universae Societatis Jesu Praeposito Generali.  
Editio Prima in Germania  
Dillingiae 1689

A 2–4 oldalon dedicatio I. Lipót királyhoz és császárhoz.

20 *Fellinger Károly*: Jóka–Nevezetességek (Honismereti Könyvtár 83. szám). Komarno 1997, 6.

21 A még ép ereklyetartó szobrot közölte *Lepold Antal*: Az esztergomi székesegyház ereklyéi. In: Magyar Katolikus Almanach. Budapest 1926, 564. A Szent István-szobor képe az 562. oldalon található.

Az évszázadokon át a lembergi ferenceseknél őrzött karsont-ereklyéről lásd *Lepold* i. m. 563. képe: 570. Az aranyozott réz ereklyetartót, amely a feltehetőleg korábbi mintájára készült a 18. század végén, ma a dél-lengyelországi Leżajskban, a Bernardinus Provincia Múzeumban őrzik az ereklyével együtt. Az adatokat és a fénymásolatot Puskás László teológus, festőművész barátai készségének köszönöm.

22 A kalocsai érseki székház Szent István-olajképének mérete 106 × 73 cm. A fényképet Bogdándy Titusznak köszönöm.

23 *Kostyál László*: Adatok a Szent István-ikonográfiájához néhány zalai ábrázolás alapján. In: Zalai Múzeum 4. Zalaegerszeg 1992, 195–197, 2. kép.

24 Szilárdfy Zoltán: A magyarországi kegyképek és -szobrok tipológiája és jelentése. Budapest 1995, 4.

25 Erre a műre *Bogyay Tamás* hívta föl figyelmemet, s a fényképet is az adattal együtt neki köszönöm.

26 *Jozef Šimončič*: Trnavské kostoly. Trnava 1995, 10.

A jelen dolgozat bővített változata annak az előadásnak, amely ugyanezzel a címmel hangzott el a hódmezővásárhelyi Városi Önkormányzat által a milicentenárium alkalmából rendezett tudományos konferencián, 1996. augusztus 20-án.

## DIE ATTRIBUTE DER DARBRINGUNG DES LANDES DURCH KÖNIG STEPHAN

Die Attribute des heiligen Königs Stephan waren von Anfang an die Herrscherinsignien: Krone, Zepter, Reichsapfel, Lanze und Schwert, ergänzt oft noch von Fahne und Kreuz, den Symbolen der Kirchenorganisation. All diese kommen beim bezeichnendsten ungarischen ikonographischen Typ der Stephansdarstellungen, bei der Darbringung des Landes beziehungsweise der ungarischen Krone an Maria, der Königin von Ungarn, der Patrona Hungariae.

Am prächtigen Pluviale, dem ungarischen Krönungsmantel, einer gemeinsamen Stiftung des Königs Stephan und seiner Gemahlin aus 1031, erscheint das Stifterpaar in Gold gestickt:

König Stephan mit den Herrscherinsignien, Königin Gisela als Stütze der Kirche mit dem Symbol der irdischen Kirche, einem Kirchenmodell in der Hand. In einer derartigen Komposition mit der Darbringung einer Kirche wird das erste ungarische Herrscherpaar auch in der bekannten Miniatur in der sogenannten Bilderchronik zum 1360 gezeigt. Auf dem Stempel des Domkapitels von Agram aus 1371 bringt König Stephan als Patron des Domes von Agram eine Kirche der Muttergottes dar, genau nach der Art, wie Karl der Große auf dem Aachener silbernen Karlsschrein dargestellt wird. Nach der Befreiung von den Türken (1598) wurde an der Außenwand des Doms von Győr zum Andenken an den



Stifter des Bistums, König Stephan, ein Messingrelief angebracht, an dem der König das Bistum von Győr in Form einer Kirche der Jungfrau Maria darbringt (Abb. 1).

Das Thema Darbringung des Landes hat sich im Laufe der Jahrhunderte allmählich herausgebildet. Zunächst begegnet man solchen Darstellungen in Stichen: wie einer der biblischen Heiligen Drei Könige huldigt der heilige König Stephan vor der Madonna. So erscheint er auf der bezeichnendsten Darstellung mit ungarischen Heiligen aus dem 17. Jahrhundert, auf dem Altar der Ignatiuskirche von Győr aus dem Jahr 1642.

Das Thema der Darbringung der Krone an die Jungfrau Maria hat sich im 17. Jahrhundert herausgebildet. Gewiß wurde es zuerst in der Kleingraphik verwendet, wie zum Beispiel bei einem Holzschnitt auf Textilgrund aus Bartfeld (Bardejov, Slowakei), mit der Burg von Preßburg im Hintergrund (Abb. 6). In der Monumentalkunst ist das früheste Beispiel das Altarbild der Sankt-Stephans-Kapelle – einer Stiftung von Graf Ferenc Nádasdy und seiner Gattin Gräfin Anna Esterházy – in der Gnadenkirche von Mariazell, das 1665 beim Wiener Maler Tobias Pöck in Auftrag gegeben wurde. Ebenfalls mit einer Donation der Nádasdy hängt ein Wandbild im Stuckrahmen über dem Sankt-Stephans-Altar im burgenländischen Loretto mit einer vielfigurigen Kirchenszene der Darbringung der Krone von der Mitte des 17. Jahrhunderts zusammen.

Seine außerordentliche Popularität erreichte das Thema im 18. Jahrhundert. Man begegnet seiner Darstellungen in allen Bereichen, angefangen von ausgezeichneten Meistern wie Maulbertsch, bis hin zu Arbeiten dörflicher Meister, gemalten Kirchenfahnen, die mit ihrem volkstümlichen Charakter an Aushängeschilder erinnern. In der Reihe der Monumentalwerke ist Anotonio Gottlieb Galliardis Deckenfresko im Dom von Neutra (Nitra, Slowakei) von Bedeutung: dort handelt es sich um ein Bild der Assumption. König Stephan, der am Fest von Mariä Himmelfahrt verstarb, wird dort im Sterben gezeigt, wie er zuletzt noch seine Krone der Muttergottes darbringt. Die großartigste repräsentative Darstellung des Themas führte im Jahr 1775 Vinzenz Fischer, Professor der Wiener Kunstakademie im Auftrag des Stadtrates von Székesfehérvár aus, es ist das Altarbild des heutigen Doms der Stadt. Aus dem Kreis der Wiener Akademiker halte ich einen Altarentwurf von Caspar Franz Sambach für besonders bedeutend. Diesem Blatt, das in einer Wiener Auktion aufgetaucht ist, kommt wegen seiner Unbekanntheit und seiner außergewöhnlichen Aussage besondere Bedeutung zu. Hier handelt es sich um mehr als um einen sakralen-juristischen Akt. Der heilige König in ungarischer Tracht kniet hier nämlich nicht vor einem Altar, sondern am Sarg seines Sohnes, des Kronprinzen Sankt Emmerich, und die Insignien ruhen auf einem Kissen auf dem Sarkophag (Abb. 11).

In der Blütezeit der sehr dekorativen barocken Kartographie erscheint in den sakralen Darstellungen die Karte als Symbol des Landes. Die Radierung des älteren Raphael Sadeler, eine Illustration des hervorragenden Werkes *Bavaria Sancta*, war allgemein bekannt und galt gewiß als nachahmenswertes Vorbild. Ein halbes Jahrhundert später schuf ein unbekannter Künstler das bezeichnendste Altarbild der *Patrona Hungariae*, das aus Tyrnau (Trnava, Slowakei) in die Pfarrkirche von Árpás gelangte. In diesem Werk blickt eine Schutzmantelmadonna vom mittelalterlichen Typ auf die hervorragenden führenden Gestalten der feudalen Gesellschaft Ungarns herab, während das Jesuskind an ihrem linken Arm die wappengeschmückte Karte des Landes (die ihm Engelchen hinreichen) entgegennimmt. In einem ungarischen Dorf in der Umgebung von Preß-

burg, in Józsa (Jelka, Slowakei) fand ich zufällig auf einen anderen Darstellungstyp der Schutzmantelmadonna mit ungarischem Bezug aus dem Jahr 1759, das Giebelbild des Hochaltars der Kirche (Abb. 12).

In der Ikonographie des heiligen Königs Stephan wurde bislang das Allerheiligen-Altarbild des Domes Sankt Nikolaus von Preßburg von der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht berücksichtigt: dort treten drei heilige ungarische Könige reich mit Attributen ausgestattet auf, und diese Komposition diente dem Allerheiligen-Altarbild der Paulinerkirche von Illava (Ilava, Slowakei) als Vorbild.

Im Bereich der Plastik haben die unzähligen Sankt-Stephans-Figuren in ungarischer Tracht aus den barocken Jahrhunderten gewöhnlich folgende Attribute: Krone auf dem Haupt, Zepter und Reichsapfel in den Händen. Die Hochaltarfigur der Pfarrkirche von Orosvár (Rusovce, Slowakei) aus dem 17. Jahrhundert darf als ungewöhnlich gelten: dort hält der heilige König ein Schwert in der Rechten (Abb. 13). Wegen ihrer kulturhistorischen Bezüge verdient die verstümmelt erhaltene Sankt-Stephans-Figur der Preßburger Franziskaner besondere Beachtung, denn ein Armknochen, der ursprünglich zum Armreliquiar gehörte, wurde in den rechten Arm dieser Statue eingefast (Abb. 14). In Lezajsk in Galizien entdeckten wir Spuren einer weiteren Reliquie, die zum heiligen Armreliquiar gehört hatte und seit der Auflösung der Lemberger Franziskaner, seit einem halben Jahrhundert verschollen war (Abb. 15).

Unter den Attributen taucht zuweilen auch das vollständige Landeswappen oder ein Teil davon auf. So erscheint auf einer Brüstungstafel der Empore der Salvatorkapelle in Csíksomlyó (Simleu, Rumänien) zu Rechten der *Patrona Hungariae* der heilige König Stephan mit dem heraldischen Motiv des Doppelkreuzes vom Landeswappen. Das Wappenmotiv kommt noch auf einem Ölgemälde mit der Darbringung der Landeskronen vom Beginn des 18. Jahrhunderts im erzbischöflichen Palais von Kalocsa vor (Abb. 16).

Die Augsburger Gebrüder Klauber, Joseph Sebastian und Johann Baptist überraschen uns in ihrem gemeinsamen Werk *Annus sanctorum*, in dem für jeden Tag ein Marienverehrer oder – verehrere dargestellt ist, auf dem Blatt für den 22. August mit einer eigenartigen Komposition, die bislang in der Ikonographie des heiligen Stephan unbekannt war: König Stephan und Königin Gisela knien in der ungarischen Adelstracht und bringen die Karte von Hungaria der *Patrona Hungariae* dar (Abb. 17).

Die Forschung zur Ikonographie der *Patrona Hungariae* und der Darbringung der Krone durch den heiligen König Stephan hat eine Angabe erbracht, der bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde: Kaiser Leopold I. hat Ungarn, nach den aufeinanderfolgenden Siegen in den türkischen Befreiungskriegen, 1693 im Wiener Stephansdom in seiner Eigenschaft als Nachfolger des heiligen Königs Stephan auf dem ungarischen Thron erneut der Madonna dargebracht. Diesen wichtigen öffentlichen Rechtsakt haben die Gebrüder Klauber in ihrem bereits angeführten *Annus Sanctorum* für den 15. August mit einem Kupferstich festgehalten (Abb. 18).

Die Wandbildfolge im Treppenhaus der Residenz der Gesellschaft Jesu in Győr besteht aus Illustrationen der Marienantiphon *Salve Regina*. Hier verewigte der unbekannte Künstler ebenfalls im Freudesrausch der Befreiung von den Türken den seligen Papst Innozenz XI., und ihm gegenüber König Leopold I., hinter ihm Karl von Lothringen und vor ihm seinen heiligen Vorgänger, den gekrönten König Stephan, dem sein Sohn, Kronprinz Emmerich, ebenfalls ein Marienverehrer, folgt (Abb. 20).



## A GYŐRI SZÉKESEGYHÁZ SZŰZ MÁRIA-KEGYOLTÁRA

A barokk egyházi művészet sajátos területét képezik a kegyoltárok, melyek a liturgikus tér központjaként, illetve egy általánosabb értelemben vett szent tér kitüntetett pontjaként különösen koncentráltan fejezik ki a kor vallásos érzületét és mentalitásának legmélyebb rétegeit. A kegyoltárok művészi kialakításának sajátosságai, a szcenikus gondolkodásmód, a szakrális tér mint szcenikus egység használatának módja szorosan összefügg a barokk illuzionizmusával, tárgyi funkciójuk a katolikus restauráció eszközeként felhasznált képkultusz kontextusában értelmezhető.[1] A kegyoltárok műfaja szorosan kapcsolódik a vallásos kultuskép középkori műfajának barokk újjáéledéséhez; mint kultuszemlékek, kompozícióik és ikonográfiai programjuk központjában a kegyképpel, sajátos módon egyesítik magukban a képről kialakult kétféle felfogást, Belting terminusait használva a kép „művészet kora” előtti és utáni típusát.[2] A kegyoltár központi magját alkotó kegykép recepciója a középkori imago típusú kép reprezentáció-elvének felelevenítéseként értelmezhető, míg a kegytárgyat körülvevő, azt kommentáló és értelmező elemek művészetként tételveződnek.[3] Az oltárművészet e sajátos műfajára különösen érvényes, hogy igazi rendeltetésüknek akkor felelnek meg igazán, ha rájuk valamilyen „akció” irányul, ha használatban vannak, éppen ezért központi jelentőségű ezeknek az „akcióknak” a rekonstrukciója, annak a kulturális kontextusnak a feltárása, melyben a műalkotások tárgyi funkciójukban működnek. Ebből következik, hogy a győri Szűz Mária-kegyoltár (1. kép) vizsgálatánál a hagyományos művészettörténeti megközelítésnél tággabb szempontrendszert kell alkalmaznunk, az oltár interpretálását komplex szemlélettel, a mentalitástörténeti, művelődéstörténeti, szociológiai szempontok bevonásával, a mű szociokulturális kontextusának rekonstrukciójával kísérjük meg.

A felmerülő művészettörténeti problémák (attribúció, ikonográfia, stb.) mellett ki kell térnünk az oltár felállítást motiváló 18. századi magyarországi Mária-, illetve képkultusz és a barokk devóció vázlatos ismertetésére, továbbá a megrendelő, gróf Zichy Ferenc személyiségének, vallásosságának, Mária-tiszteletének bemutatására.

### A kegykép előtörténete

Győr középkori eredetű győri Mária-tiszteletének, egyben a magyar művelődéstörténetnek is egyedülálló emléke a győri székesegyház kegyképe (2. kép). A hagyomány szerint a kegyképet Walter Lynch, az írországi clonfertí egyházmegye katolikus püspöke hozta magával Magyarországra 1655-ben.[4] Lynch 1652-ben menekült el Írországból az Oliver Cromwell-féle katolikus-üldözés elől. 1653-ból arról van adatunk, hogy Brüsszelben tar-

tózkodik, majd Bécsben talált menedéket. Itt megismerkedett Püsky Jánossal (Győr püspöke 1651–57 között), az ő meghívására jött Győrbe, ahol 1655-től haláláig, 1663-ig a székeskáptalan tagja volt. A hagyomány szerint végül a szegények javára fordította, akik a jószívűsége felett érzett hálából halála után buzgón imádkoztak a székesegyház falára került Mária-kép előtt.

A korabeli feljegyzések szerint 1697. március 17-én, Szent Patrik, Írország védőszentje ünnepének reggelén, 6-tól 9 óráig a Mária-kép csodás módon vérrel verítékezett.[5] Az egyházi hatóságok a képet megvizsgálták, a vért egy kendővel itatták fel, melyet később díszes keretbe foglaltak. Ez az ún. *sudarium* az alábbi felirattal maga is kultusztárggyá vált:

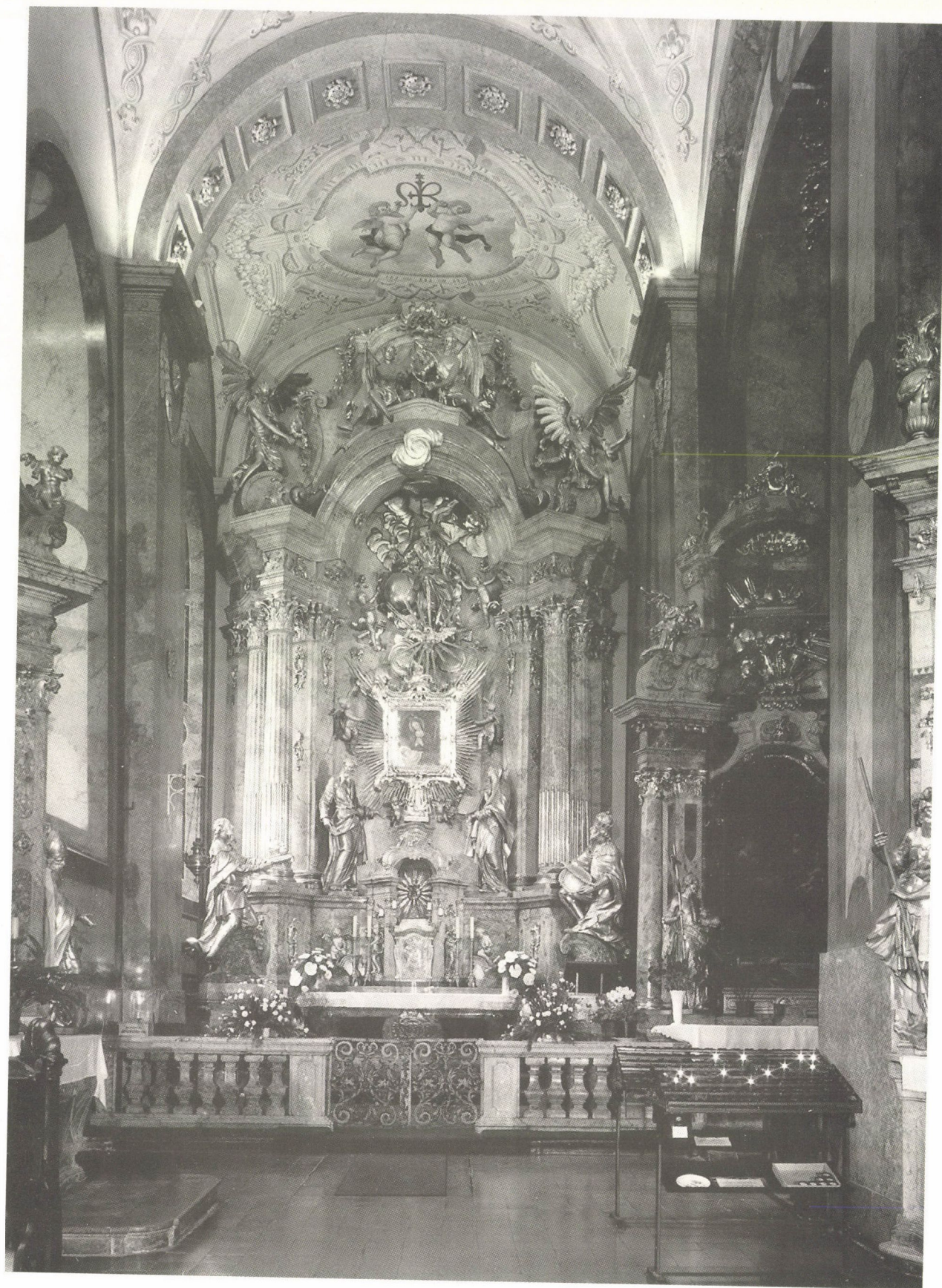
„Das ist das Warhafte Awisch-Tüchel von dem allhiesigen gnaden Bilds, Welches Blut geschwitzet hat im Hiesiger Tomb. Kirchen, den 17-ten Monats Tag Martii des 1697-sten Jahrs, Welches Hiermit Gott zu Ehren Unser Lieben Fraauen und allen Heiligen Auff offern wollen.

Raab, den 20-sten Marty Ao 1701”[6]

A 17. század végén egymás után több olyan kegyhely is keletkezett Magyarországon, ahol a kultuszt kiváltó döntő motívum a kegykép könnyezése (vérrel verítékezése). Ezeket a könnyezéseket a legendák allegorikus-szimbolikus értelmezése különböző negatív vagy pozitív előjelű történeti eseményekkel hozza kapcsolatba, így telítődött a képkultusz politikai tartalommal, történeti aktualitással is. Az értelmezések egy kép esetében is különbözhetnek egymástól. Így például a pócsi kép könnyezését (1696) a kuruc fölkelés előjeleneként, egyben a török felett aratott zentai győzelem szimbólumának is tartották. A győri kép vérrel verítékezését ugyancsak a zentai győzelemmel, a kolozsvárt (1699) az ország rossz közállapotaival, a nagyszombati kép könnyezését (1708) a pestissel hozták összefüggésbe. A könnyezés motívuma nem minden esetben a kultusz elindítója, több alkalommal egy már régebben tisztelt képhez is kapcsolódhat. Így például utólag kapcsolódott hozzá a könnyezés motívuma az 1738-ban pestisfogadalom nyomán elhelyezett solymári kegyképhez, amelyet akkor (1752) már több mint tíz éve tiszteltek.[7] Az „esemény” így alkalmat adott az egyházi vizsgálatra, mely a már korábban meglévő kultusz hivatalos elismerését és további fennélvését eredményezte. Hasonló motívumot, a kép kultuszának már a vérrel verítékezés előtti meglétét a győri képpel kapcsolatos források is tartalmazzák. Ennek legszébb leírása Jordánszky Elek ékes 19. sz. eleji magyar nyelven írt kegyhely-ismertetése:

„Nyolcz esztendeig élt Győrött Lyncaeus, nagy tiszteltben lévén mindeneknél, a’ kikkel társalkodott; mint-





1. A győri székesegyház Szűz Mária-kegyoltára, 1767





2. A győri székesegyház kegek, 17. század

hogy istenfélő, ájtatos, jótékony és tudós vala. Halála után az a' bődöságos Szűz' szépen festett képe, melyet ő magával, mint egyedül való, de egyszersmint nagyra betsült kintsét kihozott Irlandiából 's melly előtt mindennapi imádságait szokta vala buzgón véghez vinni, a' Győri nagy Templomba kitéttetett Szent Anna Asszony kápolnájának egyik oldal falára, és ott sokaktól tiszteltetett egész 1697-dik esztendeig.[8] Akkor történt az a' rendkívüli és természet szerént meg nem magyarázható tünemény, hogy éppen Mártius 17-én, Szent Patritius Püspök', Irlandia' Apostolának ünnepén, reggeli hat óra tájban, a' midőn számos nép a' szent Misét hallgatná, egyszerre vevődött észre, hogy e' bődös Asszony képe könnyez; oda tódult azonnal a' sokaság, bámulva látta a' dolgot; sírni és vétkeket siratni kezdetek némelyek; mások kételkedni; az egész városból csoportozott össze minden rendű, minden vallásu lakosoknak gyülekezete; a' káptalan-

béliek levették a' képet a' falról; a fal száraz volt, a' kép pedig nem tsak tovább könnyezett, hanem véres verítékekkel is ázott; a tsepeket tiszta fehér gyóltal letörülték; de a' vászonra festett kép újra könnyezett, úgy hogy a' kis Jézus' orcájára is lehűlt egynehány tsepp, mellynek nyomát most is láthatni a' képen; valamint a' gyölcs is ezüst rámba foglalva mainapiglan őriztetik a' Fő-Templomnak kintstárában. Három óráig tartott ez a' látmány, melly idő alatt zengett a' Templom ájtatos imádságával az oda össze sereglett keresztény sokaságának."[9]

A győri kegek vérrel verítékezése tehát a magyarországi Mária-képek 17-18. századi csodáinak sorába tartozik, melyek a korabeli történelmi, társadalmi körülmények összefüggésében értelmezhetők. A kultuszban három fő motívum tükröződik leginkább: az ellenre-





3. Jacobello del Fiore: Mária az alvó gyermek Jézussal, 15. század eleje.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

formáció, összefüggésben az egyházi unió megteremtésének szándékával, a görög katolikus, illetve a szentek és Mária tiszteletét elvető protestáns egyházakkal szembeni apologetikus propagandával; a törökellenes küzdelmek (Sarlós Boldogasszony mint törökellenes szimbólum, Regnum Marianum, Patrona Hungariae-eszme), illetve a járványokban segítő, közbenjáró Mária kultusza.

Az első olyan magyarországi könnyező Mária-kép, amelynél a könnyezés körülményeit hivatalosan is vizsgálták, a Zemplén megyei Klokocso kegyképének 1670-es csodája. Ezt követően a század végén a máriapócsi (1696), a győri (1697) és a kolozsvári (füzesmikolai) (1699) kegykép könnyezéséről vannak adataink.

Esterházy Pál *Mennyei korona* című, 1696-ban megjelent könyvében már említ egy Mária-képet a ferencesek győri templomában, amelyhez az „egész Pápista hitben lévő hívek nagy áetatossággal viseltetnek”. Ennek tiszteletét szoríthatta háttérbe a püspöki székesegyház Mária-képének mirákuluma. A győri kegykép verítékezését megelőzően a források a királyfalvai (Pozsony m.) kép 1683. augusztus 14-i verítékezéséről számolnak be, ahol – a feljegyzések tanúsága szerint – nem Mária arcáról, hanem az ölében fekvő Jézus alakjáról származtak a véres verejtékcseppek.[10]

Míg a kolozsvári (mikolai), pócsi, nagyszombati kegyképek csodájának hitelesítésére irányuló egyházi vizsgálatok iratai, illetve a szemtanúk vallomásai fennmaradtak, a győri vizsgálat – mely Keresztély Ágost püspök vezetésével minden bizonnyal lezajlott – iratai sajnos nem ismeretek, ugyanakkor számos korabeli forrásban találunk utalást a vérrel verítékezésre.[11] A csodás esemény emlékét fenntartó szóbeli hagyomány is minden bizonnyal nagyban hozzájárult a kép gyorsan elterjedő kultuszához.

Bár kisebb donációkat már 1698-tól tettek a kegykép javára,[12] kultusza legintenzívebben a német végvári katonaság körében jelentkezett, itt jelenik meg az a törekvés, hogy a képet oltáron helyezték el.[13] Gróf Heister Siegbert, Győr kapitánya kezdeményezésére Keresztély Ágost 1708. december 15-én engedélyt adott egy új oltár építésére, ahol a Mária-kegykép Szent István király képével együtt került elhelyezésre: „Imaginem supradictam B. M. V. ad illud transferri, et ibidem una cum imagine S. Stephani collocari faciant, et quantum in eis est, procurent.”[14] Heister gróf 1715-ben feleségével alapítványt tett, hogy szombatonként és a Mária-ünnepek vigíliáján litániát mondjanak a kegyoltárnál. E helyett az oltár helyett emeltette gróf Zichy Ferenc győri püspök 1767-ben az új, rokokó oltárt, középpontjában a gyermek Jézust altató Mária vászonra festett olajképpel.[15]

A „Mária az alvó gyermek Jézussal” ikonográfiai típus eredete, elterjedése

A barokk kor művészetében a gyermek Jézus ikonográfiájának olyan sajátos változatai alakultak ki, amelyek tematikai és kompozicionális jellegüket tekintve még késő középkori eredetűek. A finoman árnyalt változatok magukon viselik mind a kor teológiai gondolkodásának, mind a hívő nép egyre szubjektívebbé váló devóciójának jegyeit.



4. Hieronimus és Anton Wierix: Mária az alvó gyermek Jézussal.  
Rézmetszet, 16. század vége



Az alvó gyermek Jézus motívuma első pillantásra a Madonna a gyermek Jézussal téma egyik, a reneszánsz során kialakult zsáner jellegű parafrázisának tűnik. A téma alaposabb vizsgálata azonban arra enged következtetni, hogy a Mária ölében vagy karjaiban alvó gyermek Jézus ikonográfiai típusa a 14. század végi velencei művészetben alakult ki, a legnagyobb gyakorisággal itt fordul elő a quattrocentóban, másrészt Mária és az alvó gyermek Jézus zsáner szerű megjelenése mély szimbolikus tartalmat hordoz: az alvás motívuma Krisztus halálának szimbolikus prefigurációjaként jelenik meg.[16]

A típus kialakulása több korábbi ikonográfiai tradíció összefonódásából vezethető le. Mint őtestamentumi előkép, feltehetően szerepet játszott egy, a bizánci művészetben a 13. század végétől előforduló misztikus téma ábrázolása, ahol a gyermek Jézus mint Júda oroszlánja jelenik meg, utalva Jákob Teremtés könyvében leírt próféciájára: „Fiatal oroszlán leszel, Júda, s a zsákmánytól kelsz fel, fiam. Azután elnyújtózkodik s úgy fekszik ott, mint egy nőtény oroszlán. Ki ingerelné? Nem tűnik el a jel Júdától, sem a királyi pálca a lábától, amíg le nem róják neki az adót és a népek nem engedelmeskednek neki.” (Teremtés, 49:9–10) Az ószövetségi hely messianisztikus értelmezését a bizánci művészetben a gyermek Jézus fekvő alakja önállóan jeleníti meg, amint az oroszlánhoz hasonlóan, nyitott szemmel alszik Mária karjaiban (pl. az Athos-hegyi Protanon kolostor 14. sz. eleji falképén).[17] A téma nyugati átvételekor azonban az ábrázolásnak ez a jelentése elsikkad, a velencei művé-



5. Abraham van Merlen: Szűz Mária az alvó gyermekkel.  
Rézmetszet, 1640 körül



6. Martin de Vos: Mária az alvó gyermek Jézussal.  
Rézmetszet, 16. század

szetben jóval líraibb karakter jellemzi. Az alvás motívuma, különösen Jézus meztelen alakjából és a Pietát idéző kompozícióból eredően, inkább eljövendő halálára vonatkoztatva értelmezhető.

Már a 13. századi itáliai művészetben megjelennek az olyan diptichonok, oltárképek, ahol a Madonna ábrázolása a Keresztre feszítéssel vagy a szenvedéstörténet más jelenetével párba állítva látható. Az alvó gyermek Jézus alakjának a kereszthalálra utaló jelentése a 14. század végi, 15. század eleji velencei művészetben erősödik fel (pl. Jacobello del Fiore képe 1400 körül, a budapesti Szépművészeti Múzeumban [3. kép]). A későbbiek során is inkább jellegzetesen észak-itáliaiinak megmaradt képtípus szepulkrális utalásait az egyes motívumok elemzésével G. Firestone bizonyította meggyőzően.[18] Az alvás és a halál közötti párhuzam egyébként is régóta ismert irodalmi toposz, ám különösen a gyermek Jézus Pietà-ábrázolásokon is megjelenő testtartása, a mellkasán keresztbe tett, illetve a teste mellett kinyújtott karokkal hordozza a halálra utaló szimbolikus tartalmat. A fekvő, alvó gyermek Jézus motívuma tehát részben a Pietà kompozíciójából vezethető le, ám bizonyára szerepet játszott kialakulásában az az Epitaphiosként ismert, a halott Krisztust egy kőlapra kiterítve ábrázoló, 12–13. századi bizánci himzett textília, mely a 13. században Velencébe kerülve jelentős kultusztárggyá vált. Szepulkrális elemként értelmezhetjük még a gyermek Jézus feje alatt megjelenő párnát is, mely hasonló jelentéstartalommal, a „nyugodt



álmom” jelképeként leginkább a 14. századi itáliai síreléksobrászatban fordul elő.[19]

Mind Meiss, mind Goffen hangsúlyozzák az ikonográfiai típus vizsgálatánál az alvás motívumának a halálra utaló jelentését, az alvás állapotának mint nem-evilági létként való felfogását, az ébredésnek a feltámadással való párhuzamát, mindezek alapján a gyermek Jézus alvását mint a felnőtt Krisztus halálának prefigurációját értelmezik.

Ugyancsak Krisztus eljövendő halálára utal a téma egyes ábrázolásain a kendő, melybe Mária a gyermek Jézust burkolja, és Krisztus halotti leple közötti párhuzam, nemkülönben a szenvedéstörténetre utalnak az alvó gyermek Jézus misztikus ábrázolásának azok a típusai is, melyeken a kereszten fekvő vagy a passió eszközeivel körülveve, mintegy eljövendő halálát megálmodva jelenik meg.[20]

Néhány, az alvó gyermek Jézust ábrázoló 15. századi itáliai képen az „Ego dormivi et chor meum vigilat” (Én alszom, de a szívem virraszt) felirat jelenik meg. Az Énekek énekeket ezeket a sorait a középkorban a gyermek Jézusra mint Jó Pásztorra vonatkoztatva értelmezték. A Mária ölében, illetve karjaiban ábrázolt alvó gyermek Jézus ikonográfiai típusa az oltárképek után a magán devóció szolgálatában álló, intim közelséget feltételező és „valóságos jelenlétet” kifejező félalakos képeken is megjelenik a 15. századi itáliai művészetben, leggyakrabban Giovanni Bellini oeuvre-jében.[21] Feltehetőleg a győri kegykép is a magánajátosság szolgálatában állt eredetileg, ezért hozta magával az ír püspök Európán kersztül menekülése során, majd halála után devóciós képként került a győri székesegyház falára. Korabeli recepciója is a szenvedéstörténettel kapcsolta össze az alvó gyermek Jézus alakját, így a kép szinte predesztinálva volt arra, hogy a 17. század végén a vérrel verítékezés hagyományával kiegészülve, a kultusz középpontjába kerüljön.

Az alvó gyermek Jézus ábrázolása mind önállóan, mind Mária társaságában kis számban a 16. század második felében jelenik meg Itáliától északra, ám korántsem terjedt el olyan mértékben, mint Észak-Itáliában. A legkorábbi ismert példák a sokszorosított grafika németalföldi központjában, Antwerpenben készültek, mint például Hieronymus (1553–1619) és Anton Wierix (1552 körül–1624 körül) a gyermek Jézust altató Mária ábrázolásának különböző variációit felvonultató metszetsorozata (4. kép) vagy Martin de Vos metszete (6. kép).[22] Wierix egyik kompozíciójára vezethető vissza Abraham van Merlen 1640 körüli metszete (5. kép), amely a győri kép közvetlen előképéül szolgálhatott.[23] Meglepő módon a téma ábrázolására igen kevés példát találunk az Itálián kívüli festészetben, csupán egy 16. századi madridi, egy 17. századi müncheni, és néhány 17. századi antwerpeni példáról van tudomásunk. Ezeken az ábrázolásokon az altató Mária-típus jóval zsáner jellegűbb, érzelmileg telítettebb, mint a 15. századi itáliai előzmények esetében, a kevésbé drámai hangvétel miatt elsősorban Mária anyasága hangsúlyozódik.

A kegyképen az alvó Jézust imára emelt kézzel vigyázó Mária lírai ábrázolása és a gyermek Jézus virágmotívumokkal díszített takarója Salamon énekeinek allegorikus és misztikus értelmezésére utal: „Én alszom, de a szívem virraszt” (Énekek éneke 5.2), valamint „Íme, te szép vagy, én szerelmesem, és ékes: a mi ágyunk virágos” (Énekek éneke 1.15). Az előbbi idézet már néhány 16. századi itáliai kép parapet- vagy szalagfelirataként is megjelenik (pl. Neri di Bicci: *Madonna az alvó gyermek Jézussal*, ismeretlen helyen),[24] rendszeressé azonban csak

a 17–18. századi metszeteken válik, többek között van Merlen metszetén is megjelenik.[25]

#### Gróf Zichy Ferenc püspök, a mecénás

Az utóbbi évtizedekben, különösen az angol nyelvterületen számos, a művészet társadalomtörténetének vizsgálatára irányuló munka jelent meg, ezek közül jó néhány könyv, már-már programadó kutatási irányzattá válva, a mecenatúra művészeti produkcióban betöltött szerepét kutatja.[26] Ennek a megközelítésnek az a legfőbb sajátossága, hogy a „vevőre”, pontosabban a mecénásra összpontosít, akit nem passzív vásárlónak, hanem az általa megrendelt mű alkotótársának tekint.[27] Mindezek a munkák ráirányítják a figyelmet a megrendelő anyagi támogató szerepén túlmutató jelentőségére, ízlésének, intellektusának, társadalmi hovatartozásának a mű kivitelezésében játszott szerepére, melyek a mű interpretálásánál legkevésbé sem elhanyagolható tényezők.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül ezeket a szempontokat a győri kegyoltár esetében sem. Annak illusztrálására, hogy mennyire fontos és személyes ügyének tekintette Zichy püspök a kegykép és az oltár sorsát, elég csupán arra utalnunk, hogy a kegyképnek a régi kegyoltárnál méltóbb és reprezentatívabb keretet adó új oltár kivitelezésére a székesegyház átalakítása során elsőként került sort. Az oltár kivitelezésének költségei meghaladták a tízezer forintot, ami a korabeli viszonyok között rendkívül reprezentatív megbízásnak számított. Az oltár Zichy életében betöltött jelentőségét az jelzi leginkább, hogy maga a püspök az oltár alá építtetett kriptába temetkezett, az oltárt így mintegy egész püspöki működésének emlékeként hagyta örököül az utókorra.



7. 18. századi festő: Zichy Ferenc portréja. Győr, Xantus János Múzeum



A korabeli gyakorlat szerint a megrendelő erősen befolyásolta a művészek tevékenységét, akik a mecénás elképzelései, instrukciói alapján készítették el terveiket. A megrendelő a művészi kvalitás megítélése és a pénzügyi lehetőségek mérlegelése után hagyta jóvá a terveket és adott engedélyt a munkák megkezdésére. A főpapi mecénások közül többen, így például gróf Barkóczy Ferenc és a győri székesegyház barokk átalakítását 1771-től szombathelyi püspökké való kinevezéséig felügyelő Szily János örkanonok római tanulmányaik idején szerzett személyes élményeik mellett művészi, sőt technikai képzettséggel is rendelkeztek. Mindezek alapján tehát megalapozottnak tűnik az a feltételezés, hogy Zichy Ferencnek az oltár felállításában mecénás-megrendelő szerepén túl az ikonográfiai program kialakításában is jelentős szerepe lehetett, ezért szükséges személyiségének ismertetése, Mária-tiszteletének mint motiváló erőnek rekonstruálása.

A Zichy család az Árpád-korig vezeti vissza eredetét, katolikus hitüket a protestantizmus terjedése alatt is megőrizték. Vásonkeői Zichy Ferenc (7. kép) 1701-ben született Homonnán. Pozsonyban és Győrött végezte gimnáziumait a jezsuitáknál, majd papi pályáját az esztergomi szemináriumban kezdi, innen a nagyszombati egyetemre küldik előjárói a filozófia elvégzésére, ezt követően a bécsi egyetemen tanul 1720-ig. 1721-től a római Collegium Germanico-Hungaricumban végzi teológiai tanulmányait. A barokk Róma pompája minden bizonnyal meghatározó élmény volt számára. 1724. április 15-én szentelték pappá, első miséjét a király, VI. Károly jelenlétében végzi, aki hamar felfigyel a tehetséges fiatal papra és pártfogásába veszi. 25 éves korában már váradi kanonoki kinevezést kap. Gyorsan ívelő karrierje 1742-ben a helytartótanácsi ülnökké és még ugyanebben az évben a címzetes botri püspökké való kinevezésével folytatódik. 1743-ban Groll Adolf győri püspök betegsége miatt a királynő a püspök koadjutorává nevezi ki, majd még ebben az évben a püspök halála után átveszi az egyházmegye vezetését.

Zichy egész életében megtartotta fiatalos lendületét és hitbuzgalmát, a hagyomány szerint Mária Terézia „Frommer Bischof”-nak nevezte. Devóciójában a Mária-tisztelet, hasonlóan a többi barokk főpaphoz, igen fontos szerepet játszott. Koptik Odó dömölki bencés apáttal együtt jelentős szerepet töltött be a celldömölki Mária-kegyhely propagálásában. 1745 novemberében dekretumban hitelesíti a dömölki Mária-kegyképet: „Post repetitas accuratissimas inquisitiones secundum praescriptorum S. S. Consilii Tridentini, cum omni cautela institutas... Imago B. Virginis in campo Dömölkiensis pro miraculosa declarata est die 17 nov. 1745.”[28] Zichy püspök évente kétszer tartott 10 napos lelki gyakorlatot a Pozsony melletti Máriavölgyben, illetve Dömölkön. Egyházmegyéjében ő vezeti be, hogy minden vásár- és ünnepnapon a hívek a templomban közösen mondják a Szent Olvasót. 1748–54-ig nyaranta végiglátogatta egyházmegyéje plébániáit. Az egyházközségekben szorgalmatka a hittételek alaposabb ismeretét célzó Congregatio Catechetica terjesztését, ebben a jezsuiták voltak segítségére. Püspöksége utolsó éveiben már szinte minden községben működött társulat a katolikus közösség vallási ismereteinek elmélyítésére. 50 éves papi jubileumát 1774. augusztus 15-én, Mária mennybemenetelének napján ünnepelte. Végrendeletében Szűz Mária tiszteletére örök alapítványt tett a naponta mondandó szentmisére, legdrágább nyakláncát Mária oltárának hagyta. Mária-tiszteletét leginkább az jellemzi, hogy az alá a kegyoltár alá építtette kriptáját, mely előtt naponta imádkozott és elmélkedett,

így az oltár az alatta elhelyezett sírhellyel Zichy személyének, püspöki működésének is méltó emlékművéül szolgált.[29] Zichy Mária-kultuszának legszebb emléke a püspök sírfelirata: „Hoc loco divinae gratiae mater tibi mihi tumplum posui ut apud unigenitum tuum tuo patrocínio vota fidelium mihi proficiant ad salutem dum sub hac quam dedicaveram umbra requiesco. Tota aeternitate tuus Franciscus Comes Zichy, Episcopus Jaurinensis obit anno MDCCCLXXXIII”.[30] Amint az a sírfeliratból is kiderül, saját Mária-kultuszát példaként állította a hívek elé, a hívek Mária-tiszteletét összekapcsolta saját üdvözülésének reményével.

Zichy Mária-kultusza mellett nem kevésbé jelentős a nemzeti szentek tiszteletének propagálása. Erre utal a két szent királyt, Istvánt és Lászlót ábrázoló domborművekre Mollinarolonak adott megbízás, valamint hogy Zichy kezdeményezése nyomán, Mária Terézia külön engedélyével 1771-ben néhány napig Győrben őrizték a Szent Jobbot. Szent István és László kultuszát győri vonatkozásai tovább erősíthették, hiszen Istvánban a győri püspökséget alapító uralkodót tisztelhette, László Váradról Győrbe került fejerekléjét pedig 1608-tól őrzik a székesegyházban.[31] A székesegyház szentélyébe a magyar szentek megdicsőülését ábrázoló freskóra adott megrendelést Maulbertsch számára. Zichy szemléletmódjának minden bizonnyal fontos eleme volt a Regnum Marianum-eszme, magándevóciójában jelentős lehetett Szent Anna tisztelete is.

Zichy negyven évig tartó püspöki kormányzása alatt rendkívül nagyvonalú mecénásnak bizonyult, közel 60 000 forintot költött saját vagyonából egyházmegyéjére.[32] Számos falusi templomot építtetett, átalakíttatta a püspöki rezidenciát, legfontosabb megbízása azonban a székesegyház felújítására, a templom barokk enteriőrjének kialakítására vonatkozott. Az új kegyoltár felállítását követően, 1771-ben indultak meg a középkori székesegyház barokkizálásának munkálatai, melyekre Zichy Melchior Hefelének adott megbízást. Hefe Győrben mint tervező és a többségében Bécsből szerződött mesterek felügyelője működött. Az építészeti dekoráció, a főoltár és a Szent István-kápolna tervezéséért volt felelős. A freskódekorációt és az oltárképeket Franz Anton Maulbertsch és műhelye kivitelezte, a szobrászati munkákra a bécsi akadémia mesterei, Jacob Gabriel Mollinarolo, Anton Tabotta, Joseph Pichler és egy győri szobrász, J. Nessensohn kaptak megbízást.[33] A püspöki székhely barokk átalakítását a kortársak is igen nagyra tartották, ravatalának egyik felirata kiemeli, hogy „Jaurini templum ad antiquitatis et posteritatis invidiam Salamonea maiestate sufficit”[34] Zichy 1774. augusztus 15-én, a majdnem teljesen felújított székesegyházban celebrált aranymiséjének ismeretlen krónikása így méltatja a püspököt: „A lángoló buzgóságnak, amelyet főpásztorunk Isten végtelen nagysága iránt tiszta érzelmeitől fűtve mindig kifejezésre is juttatott, méltó és maradandó emlékművel való bizonyítása céljából elhatározta, hogy kedves székesegyházát iparosok sok évi foglalkoztatása, igen sok pénz felhasználása, folytonos szépítés útján helyreállítja. Az építészet cs. és kir. professzora, Hefe Menyhért vezetésével, a bécsi képzőművészeti akadémia szakvéleményének igénybevételével s a nagynevű cs. és kir. udvari kamarai festőművész, Anton Maulbertsch felkérésével (aki egy-egy művében, úgy tűnik, önmagát is felülmúlja) a legalapabb hozzáértéssel sikerült elérnie, hogy a mi főtemplomunk építészeti szempontból, pompás festményeivel, a valódi márvány nagy tömegével és változatosságával, a



díszítések hallatlan gazdagságával s minden részében uralkodó helyes ízlés által nem csupán szenthely méltóságát fejezik ki a legnagyobb mértékben, de a hozzáértő csodálatát is elnyeri s az örökös tartományaink virágzó művészetének is bizonyítéka és dicsősége, mint ahogyan erről a birodalom minden részéről a mai ünnepségre egybegyűltek teljesen meggyőződhetnek.”[35] Zichy tehát a bécsi akadémia legrangosabb mestereinek adta megbízásait, költséget nem kímélve valóban kora egyik legkvalitatívabb emlékegyüttesének létrehozásához járult hozzá.

Zichy korának széles látókörű, művelt, a katolikus restauráció ügye, a tridentinum szelleméhez való visszatérés mellett messzemenőig elkötelezett személy volt, ugyanakkor Mária Teréziával való közismerten jó, szinte bizalmas kapcsolata a felvilágosodás törekvéseivel szemben is bizonyos rugalmasságot feltételezett.

A katolikus restauráció Mária Terézia alatt jutott el utolsó állomásához, vezérelve a Regnum Marianum eszme hangsúlyozása volt. A 18. század közepére a vallási küzdelmek harcias jellege mérséklődik, az előző évszázad polemizáló vallási életét inkább egyfajta befelé fordulás, lelki elmélyülés jellemzi. Míg Franciaországban, Ausztriában a jezsuita rend egyre inkább háttérbe szorul, Magyarországon ekkor legerősebb a befolyása. A világi papság nevelése, általában a közép- és felsőoktatás szinte kizárólag a jezsuiták ellenőrzése alatt folyik. Maga Zichy is erősen támaszkodott a jezsuitákra, három jezsuita kanonokot nevezett ki, segédpüspöke is jezsuita volt. Tevékenységük hatékonyságát jelzi, hogy a katolikus restauráció Zichy püspöksége idején épp Győr-egyházmegyében érte el a legnagyobb eredményt, a protestánsok száma az országban itt csökkent leginkább.[36]

A 18. század utolsó harmadában a felvilágosodás eszméinek terjedése, a felvilágosult abszolutizmus egyházpolitikája, amely az állam érdekeit az egyházi érdekek elé helyezte, s intézkedéseivel a katolikus egyház befolyását fokozatosan visszaszorította, egyértelműen válsághelyzetet teremtett a katolikus egyház számára. Az egyháznak a felvilágosodással való konfrontációjában, mely a teljes elutasítástól a felvilágosodás egyes elemeinek elfogadásáig terjedt, fontos szerep jutott a képzőművészetnek. Az oltár felállításában tehát nyilván propagandisztikus célok is szerepet játszottak. Az oltár felállításának motivációja Zichy Ferenc püspöki minőségéből és személyes vallásosságából, magándevóciójából együtt vezethető le. Az oltár-állítás tehát hármast funkciókat szolgált: az egyszerre bensőséges és reprezentatív oltár egyrészt Zichy püspök a hívek számára is példaadó Mária-tiszteletének, mindennapi magánajátosságainak és meditációjának nyújtott méltó környezetet, másrészt a katolikus restauráció szolgálatába állítva az oltár (különösen a Mária-kultuszt indukáló kegykép és az oltár egészének ikonográfiai programjában megfogalmazott dogmatikai tartalom) a hívek számára katolikus hitük megerősítésének forrásául szolgált, harmadrészt az oltár egésze azáltal, hogy a győri Mária-kápolna egyben Zichy püspök sírhele is – hasonlóan a pozsonyi Szent Márton-templom Álamizsnás Szent János-kápolnához –, Zichy személyének és püspöki működésének állít emléket.

#### *Az oltár mesterének kérdése*

A kegyoltár vörös márványból készült architektúrájának központi eleme tulajdonképpen egy monumentális fülke, melyet két-két kanellurázott törzsű, aranyozott

kompozit fejezetű oszlop fog közre, az oszlopok mögötti, a fülke oldalaihoz illeszkedő egy-egy pilaszterrel. Az elülső oszlopok diagonálisan beállított oszlopszékeken emelkednek, melyekre az oltár síkjából előreugorva támaszkodik a párkányzat. A fülke talpas szemöldökívvél záródik, mely szokatlan módon nem az oszlopfejeket magasságából indul, hanem a párkányzatról, így a fülke rendkívül nyúlánk, kecses formát ölt, áthatol az oltár felső zónájába, melyet a párkányzaton lévő volutákból induló tört ívű motívum alkot. Az oltár lábazata meglehetősen magas, annak homorú ívébe illeszkedik a Zichy püspök címerével díszített sztiipesz, melyet két oldalról haránt irányba állított oszlopszékek fognak közre. A menzán emelkedik a fülkeszerűen kiképzett, az oltár architektúráját nagy vonalaiban megismétlő szentségház, mellette két-két adoráló, illetve a füstölőt és a tömjéntartót kezében tartó angyallal. Az oltár előtt volutás talapzaton Szent István és pendant-ja, Szent László király térdelő alakja zárja a kompozíciót.

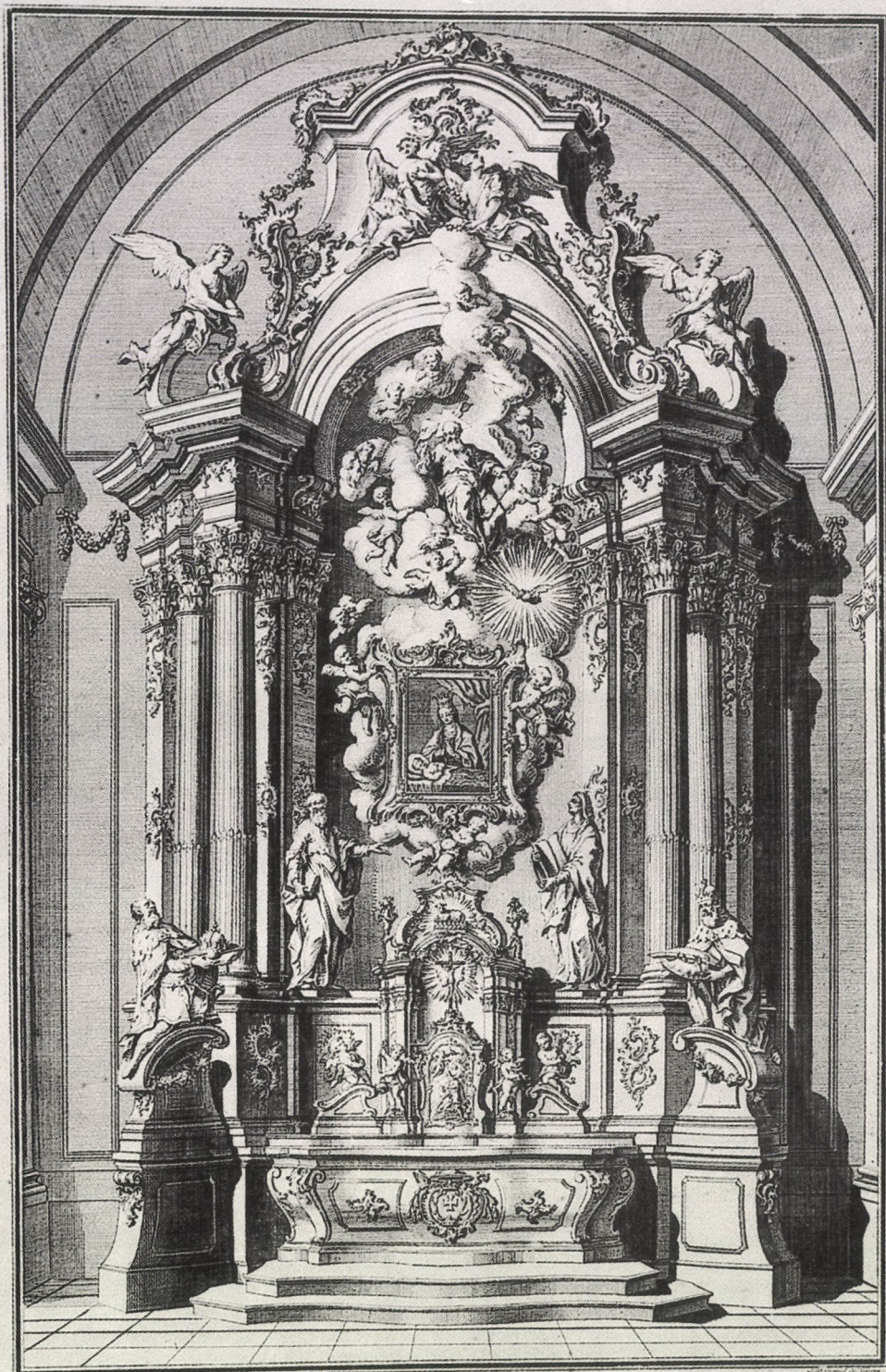
Az oltár középpontjába került a kegykép, melynek régi fakeretét Zichy püspök cseréltette ki a mai, igen díszes rokokó stílusú ezüstkerettel.[37] A kegyképet angyalok tartják. Ez az oltártípus, amelyen két angyal tartja az oltárképet, Bernini római S. Maria del Popolo-beli mellékoltárán (1655–57) jelent meg először, nemsokára délnémet oltárokon is általánossá vált, pl. Giovanni Battista Carlone művén a passauai domban (1685–93).[38]

A kegykép alatt, a tabernákulum fölötti baldachinon a hétpecsés könyvön nyugvó áldozati bárány látható, alatta, a tabernákulum ajtaján Ábrahám áldozata. E két elem összekapcsolódva a kegykép alvó gyermek Jézus-alakjával Krisztus áldozatára utal.

A fülke felső részében, a kegykép felett az angyalok által körülvett Atyaisten látható a világgömbbel, amint kézmozdulatával elküldi a Szentlélek galambját, akinek erejéből Szűz Mária méhében „az Ige testté lett”. Ez a tengely tehát a Szentháromságot ábrázolja. Az oltárt lezáró felső zónában két angyal Mária 12 csillagból álló koszorúját tartja, két másik pedig a párkányon lévő volutákon térdelve jelenik meg. Az angyalok adorálása nyilván Máriának szól, a csillagkoszorú a szeplőtelenység jelvényeként Mária anyaságát hangsúlyozza. Az oltár előtt térdelő, barokk magyar főnemesi viseletben ábrázolt Szent István a kezében tartott párnán a koronát, az országalmát és a jogart tartja. Vele szemben a szintén térdelő, páncélban és királyi palástban ábrázolt Szent László fején koronával, a kezében tartott pajzsra kardját és rózsafüzérét ajánlja fel. A felajánlás Mária alakja felé irányul, ezáltal egészül ki az oltár általános hittételeket megfogalmazó programja magyar vonatkozással, válik Mária alakja a Patrona Hungariae figurájává. Mindez eseményszerű, narratív előadásmódban, *theatrum sacrum* jellegű kompozíciót alkotva fogalmazódik meg.

Az oltár legkarakterisztikusabb vonása az architektúra magját alkotó, diadalívszerűen záródó fülke, amely fölött a voluták és a tört ívű párkány mintegy egy stílizált baldachinként emelkednek. A római San Pietro cibórium-oltárára való utalás az oltárarchitektúrák elterjedt toposza volt, a római mintát gyakran alakították át apszidiális oltárrá. A római oltárarchitektúra Bécs felé való közvetítését Johann Bernard Fischer von Erlach oltármegoldásai jelentették (pl. mariazei főoltára 1694-ből), amit gyorsan átvettek követői (pl. Joseph Emanuel Fischer von Erlach mariazei kegyoltárán). Joseph Mathias Götz 1735-ös Maria Taferl-i kegyoltára jól példázza, hogy az oltártípus római eredete ismert és köztu-





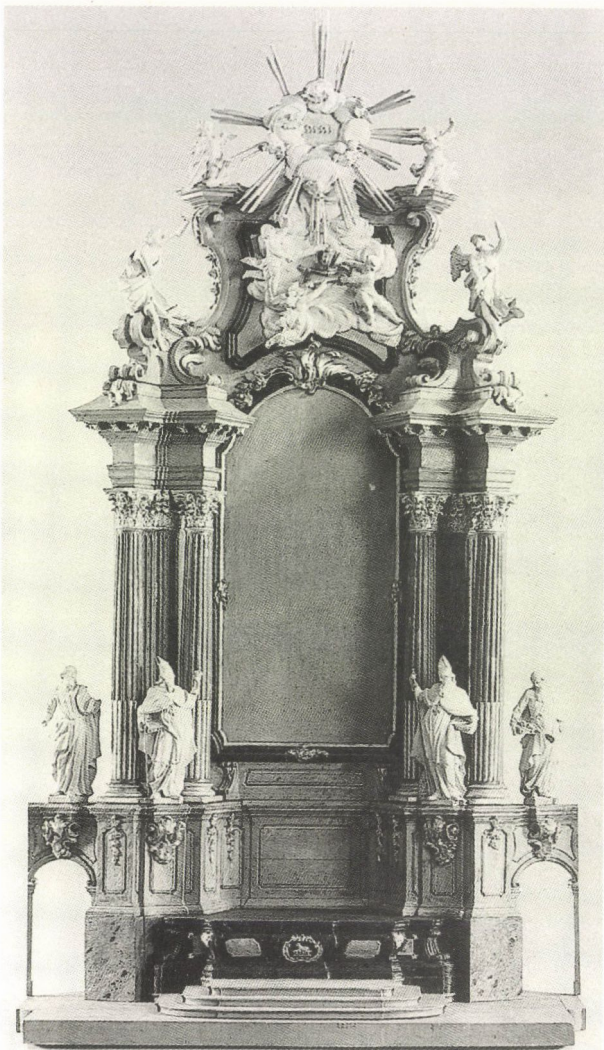
*Altare Gratiosae Iconic. B.M.V. in Cathedrali Ecclesia Saurinensi, Anno 1697 die 17 Martyr per tres horas prodigioso sanguinem sudantis.*

*Quod*

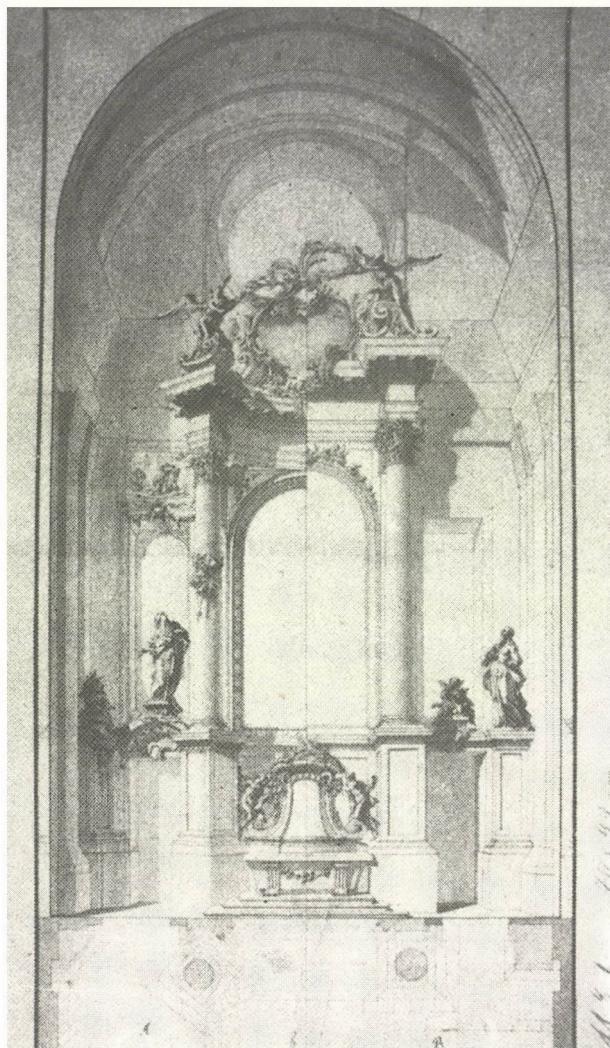
*Superne Potatis Suae monumentum. Cunctis opere à ligno, marmoreum F.F. ac D.D. .  
Excell. Illust. ac Reip. D.D. Franciscus Comes Zichy de Vasotkeo, Perpet. in Komonna, Episcopus Saurinensis.  
Comitatus ejusdem nominis Supremus et Perpetuus Comes, ac Viriussque Sac. Cas. et Reg. Ap. Maj. Actualis Int. Consiliarius A. 1719 CCCLXVII  
Mullit-Gratiosus Praelatus A. D.C.S.*

8. Johann Ernst Mansfeld: A győri székesegyház kegyoltára. Rézmetszet, 1767





9. Jacob Gabriel Mollinarolo: A bécsiújhegyi dóm főoltára. Modell, 1767–1768. Wiener Neustadt, Stadtpfarrkirche



10. Melchior Hefele: A sonntagbergi oltárhoz készült biverzális terv, 1756. Seitenstetten, Stiftarchiv

dott volt, a négyoszlopos tabernákulumtól az apszidiális oltármegoldásig tartó fejlődés ennek ismeretében történt, különösen olyan esetekben, mikor a kegykép vagy szobor elhelyezése fülkét igényelt.[39]

A stilizált vagy valós baldachinos szerkezet a 18. században általánosan elterjedt az oltárok, castrum dolorisok és kastélyok építészeti formakészletében. Építészeti-ikonológiai szerepük azonos: „a baldachin–koronacibórium az építészeti keret vagy az ábrázolt személy koronázására szolgál”. [40] A legismertebb cibóriumos oltárok mellett (pozsonyi dóm egykori főoltára, gödöllői kastélykápolna oltára stb.) a kisebb emlékek igen gyakran Mária-kegyhelyeken fordulnak elő (Máriacell, Máriatölgyes, Zólyomóhegy, Csíksomlyó). A baldachinos architektúra tehát egyfajta triumfális jelentést hordoz, Máriát mint Regina Coelit, a mennyek királynéját (Győrben mint Patrona Hungariae, Magyarország királynőjét) tünteti fel. Az aedicula jellegű fülke másik mariológiai értelmezése vonatkozhat a Mária házmotívumra is.

Az oltár theatrum sacrum jellegű felfogása, architektúrájának egésze és egyes részletei sok rokon vonást

mutatnak Andrea Pozzo műveivel, különösen a római S. Ignazio oltáraival. Közismert, hogy Pozzo művészi megoldásai különösen népszerűek voltak Közép-Kelet-Európában, melyek részben saját, illetve tanítványai művei, részben az 1698-ban megjelent *Perspectivae pictorum atque architectorum* című művének metszetei nyomán, főleg 1706-os augsburgi latin–német nyelvű kiadása után terjedtek el.[41] Az egyezések alapján arra következtethetünk, hogy az oltárt tervező mester bizonyára ismerte és használta Pozzo mintakönyvét. A fülke–oszlopos oltárarchitektúra 18. századi széles körű elterjedésében minden bizonnyal Pozzo terveinek felhasználásával kell számolnunk.

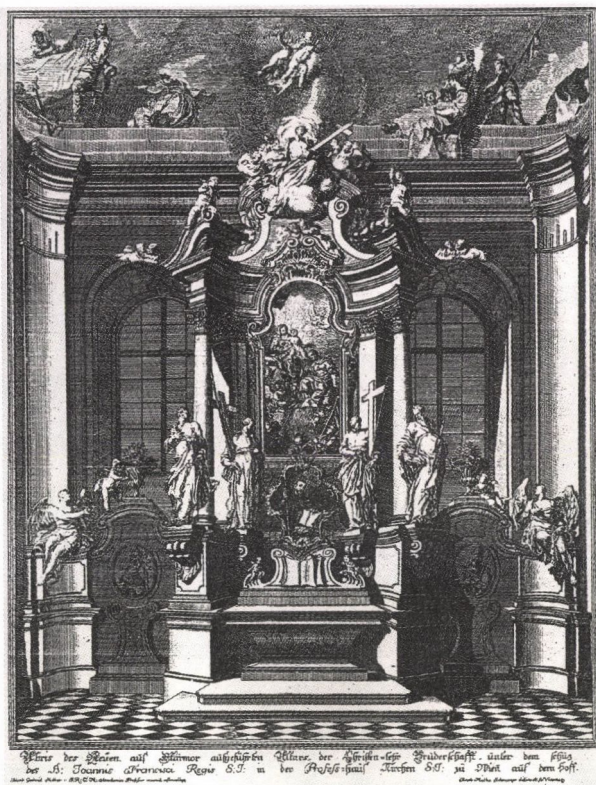
Az oltár kivitelezésére vonatkozóan két forrás áll rendelkezésünkre. Az egyik az a metszet, melyet a felirat tanúsága szerint Sarlach Károly győri kanonok 1767-ben Johann Ernst Mansfeld (1739–1796) bécsi rézmetszővel készíttetett az oltárról. (8. kép).[42] A metszet és a jelenleg álló oltár közötti kisebb különbségek (pl. Szent László kéztartása, pajzsának elhelyezése, a Szentlélek galambjának pozíciója, a puttók elhelyezése és száma, a Szent Anna kezében lévő könyv tartása) némileg bizony-



talanná teszik, hogy vajon a kivitelezett oltárról készült-e a metszet vagy a tervvázlatok alapján. A korabeli gyakorlat ismeretében valószínűsíthető, hogy a már álló oltárról készült a metszet, s a metsző „művészi autonómiájának” tudhatók be a kisebb eltérések.[43] Az oltárra vonatkozó másik forrás a győri karmeliták diáriuma, melynek 1767. októberi bejegyzése szerint az oltárépítmény az ezüstözéssel együtt Bécsűjhelyen készült: „Expensae pro altari et crypta facta ad decem vel duodecem milia ascendente dicentur. Altare et circumferentia argentea Neostadi facta fuerunt et elaborata”.[44]

A korabeli, Bécsűjhelyen működő mesterekről sajnos igen keveset tudunk. Kézenfekvőnek tűnik megemlíteni a bécsűjhelyi (Wiener Neustadt) dóm egykorú főoltárát, amely valóban igen közeli analógiát nyújt a győri kegyoltárhoz. Mind szerkezetével (az oltár pilaszteres és kettősoszlopos keretezésével, az előreugró párkánnyal), mind egyes részletformáival (például az oszlopok kanellúráiban elhelyezett pálcatagozatokkal, a tabernákulum két oldalán megjelenő, az angyalok szobrainak lábazatául szolgáló volutákkal) sok párhuzamot mutat a győri kegyoltár. A bécsűjhelyi dóm főoltára Jacob Gabriel Mollinarolo tervei szerint készült 1769–75 között (9. kép). Az oltár sokban analóg Melchior Hefele sonntagbergi kegyoltárával, illetve az ahhoz készült biverzális terv bal felén megjelenő architektúrával (10. kép). Mollinarolo jól ismerhette mind az oltárt – amelynek a kivitelezése körül kialakult, hosszan elnyúló vitában maga is érintett volt –, mind a tervrajzot, hiszen Hefelét épp ezen tervrajza alapján fogadták 1757-ben a bécsi akadémia tagjai közé, ahol ekkor Mollinarolo már a szobrászat professzoraként tanított.[45] Feltehetőleg felhasználta Hefelének ezt a bécsi akadémián őrzött tervrajzát, ezzel magyarázhatók a bécsűjhelyi főoltár és a sonntagbergi oltár lábazati zónája és az oszlopok elhelyezése közötti párhuzamok. Mollinarolo egy korábbi, 1753–54-ben kivitelezett, a bécsi Jesuitenkirche Am Hof Regisi Szent Ferenc-oltárához készült terve szintén közeli analógiát nyújt a győri kegyoltárhoz az oszlopok és a pilaszterek elhelyezését, a párkányzat megoldását, a fülkét záró ív profilozását tekintve, valamint a fülkében elhelyezett két szoborral (11. kép). Mollinarolo működéséről sajnos igen keveset tudunk, az említett bécsűjhelyi és bécsi, valamint a két, 1770–74 között készült győri oltára mellett csak néhány kisebb, mitológiai tárgyú szobrárt ismerjük. Nem zárható ki, hogy a felsorolt hasonlóságok Mollinarolo személyével hozhatók összefüggésbe. 1767-ben, a győri kegyoltár kivitelezésének évében már minden bizonnyal elkészült Mollinarolo modellje a bécsűjhelyi oltárhoz. Franz de Paula Götz kőfaragó-mestert egy 1768–69-ben kötött szerződés már a kész modell alapján bízta meg a munka elvégzésével.[47]

A Bécsűjhely felé mutató kapcsolatok másik szála Joseph Gottschallhoz vezet. Gottschallt bécsűjhelyi kőfaragómesterként nevezi meg az az 1772-ben kötött szerződés, melyben a győri székesegyház Szent István-mellékoltára, Nepomuki Szent János-oltára és a Szent Anna-oltár kőfaragási munkáinak elvégzését vállalja.[48] Korábbi győri működését nem tudjuk igazolni, azonban a győri székesegyház káptalani levéltárában található, Gottschall aláírásával jelzett oltárterv-vázlat alapján, mely feltehetően a Háromkirályok-oltár számára készült, úgy tűnik, a Gottschallal összefüggésbe hozható győri oltárok köre tovább bővíthető (12. kép).[49] Mindezek alapján kézenfekvőnek tűnik annak a lehető-



11. Jacob Gabriel Mollinarolo–Jacob Schmutzer: A bécsi Jesuitenkirche am Hof Regisi Szent Ferenc-oltárának terve, 1753. Rézmetszet

ségnek a felvetése, hogy talán Gottschall kőfaragómester és műhelye kivitelezte Bécsűjhelyen az oltárt, ennek alátámasztására azonban semmilyen forrás nem áll rendelkezésre.[50]

A győri kegyoltárral kapcsolatban Melchior Hefele szerzőségének lehetősége többször felmerült a Hefele-irodalomban. Bedy Vince már a 30-as években Hefelét tartotta az oltár mesterének.[51] Az 1994-es szombathelyi Hefele-kiállítás kapcsán, majd Kelényi György kandidátusi értekezésének vitája során is felmerült az attribúció problémája; legutóbb Luigi A. Ronzoni foglalkozott a kegyoltár mesterkérdésével.[52]

Melchior Hefele első igazolható magyarországi műve a győri székesegyház belső átalakítása, az erre a megbízásra vonatkozó legkorábbi adat 1772-ből maradt fenn.[53] Hefele 1750-es, 60-as évekbeli tevékenységét, ezen belül magyarországi működésének korai (az 1760-as évekre tehető) szakaszát hiányosan ismerjük, az arra vonatkozó forrás- és tervanyag nincs kellően feltárva. Legutóbb felmerült Hefele lehetséges közreműködésének ötlete a kópházi templom kegyoltárával és szószékével kapcsolatban, melyek stílisis rokonságot mutatnak Hefele korábbi munkáival, a sonntagbergi templom oltárával és szószékével.[54] Ugyancsak összefüggésbe hozható Hefele személyével a fertődi Esterházy-kastély, amelynek kivitelezésében feltehetően 1765 körül működött közre.[55] Megalapozott tehát az a felvetés, hogy Hefele már az 1760-as években több helyen is dolgozott Magyarországon, így kapcsolatba kerülhetett Zichy püspökkel, ebből következően az 1767-ben elkészült kegyoltár összefüggésbe hozható Hefelével.



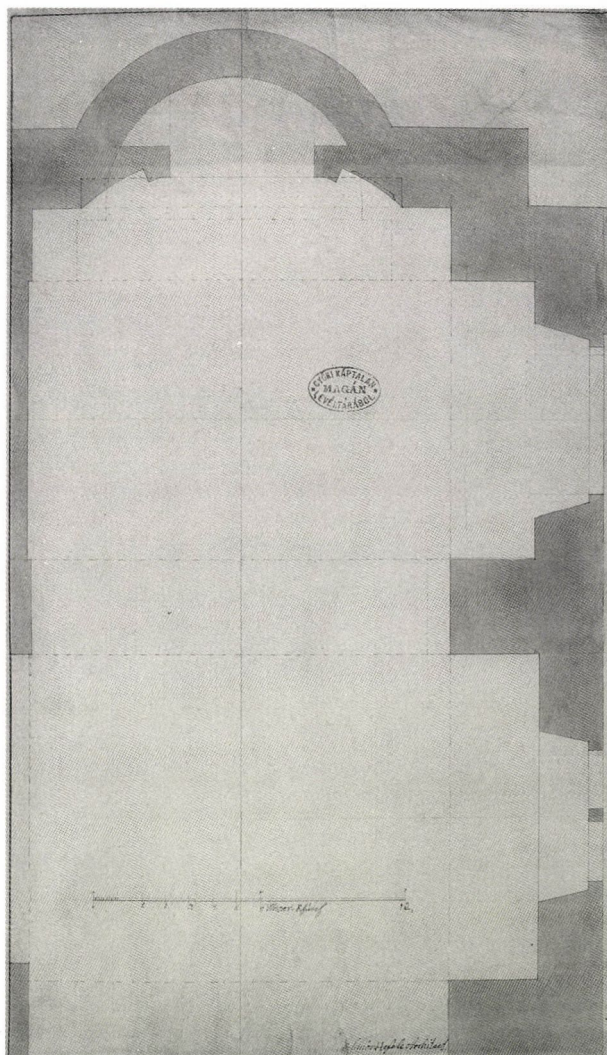


98

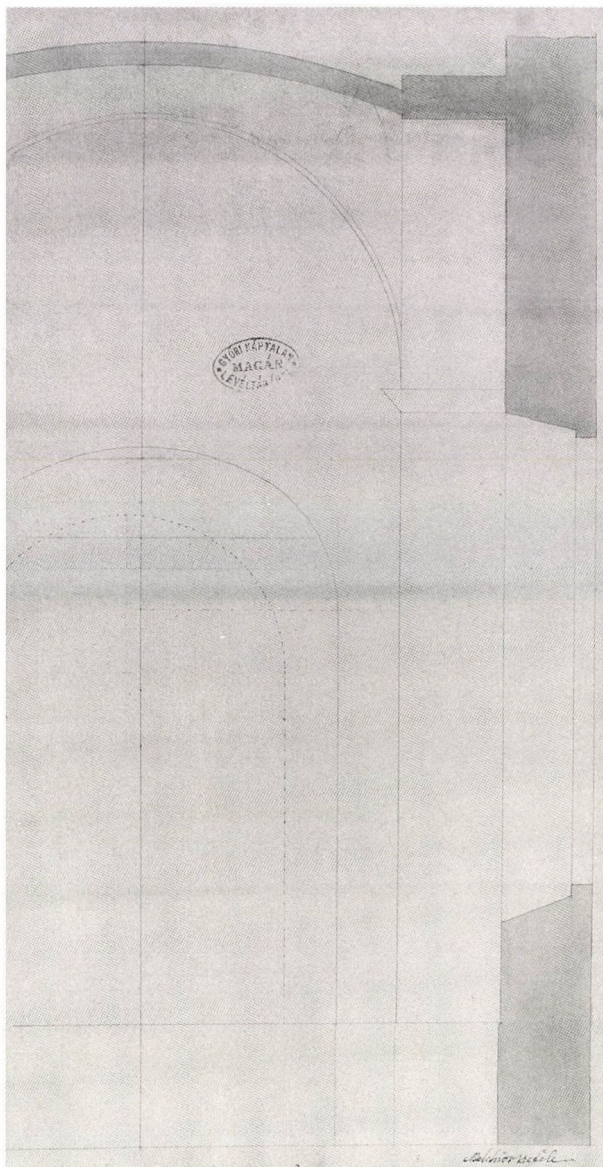


Sajnos ennek alátámasztására mindmáig nem kerültek elő levéltári adatok, így a stíluskritika módszerével kell megkísérelnünk a kérdés megválaszolását.[56] Az 1730-as évektől kezdődően, a központilag szervezett, hivatalból irányított építőtevékenység szerepének növekedésével a kor építészetének formanyelve meglehetősen homogénne vált. A központi építész-hivatalok az engedélyeztetésre beküldött tervek korrekciójával nagymértékben befolyásolták, meglehetősen egységessé formálták a kor építészetét, ami igen megnehezíti a mesterkérdés pusztán stíluskritikai alapon történő megválaszolását.

Hefele würzburgi tanulóévei után, 1742-től él Bécsben. 1752-től az Akadémia tagja, ekkoriban elsősorban építészeti rajzolással foglalkozik, majd az 1760-as években a bécsi magyar nemesi testőrség rajztanáraként dolgozik. Az 1766-ban Jacob Schmutzer által alapított Rézmetsző Akadémián építészetet tanít. Az 1750-es években megindult önálló tervezői tevékenységének első ismert emléke a sonntagbergi búcsújáró templom főoltára. A tervek elkészítésére 1751-ben kapott megbízást, a munkák befejezésére azonban csak 1757-ben került sor. 1764 körül a



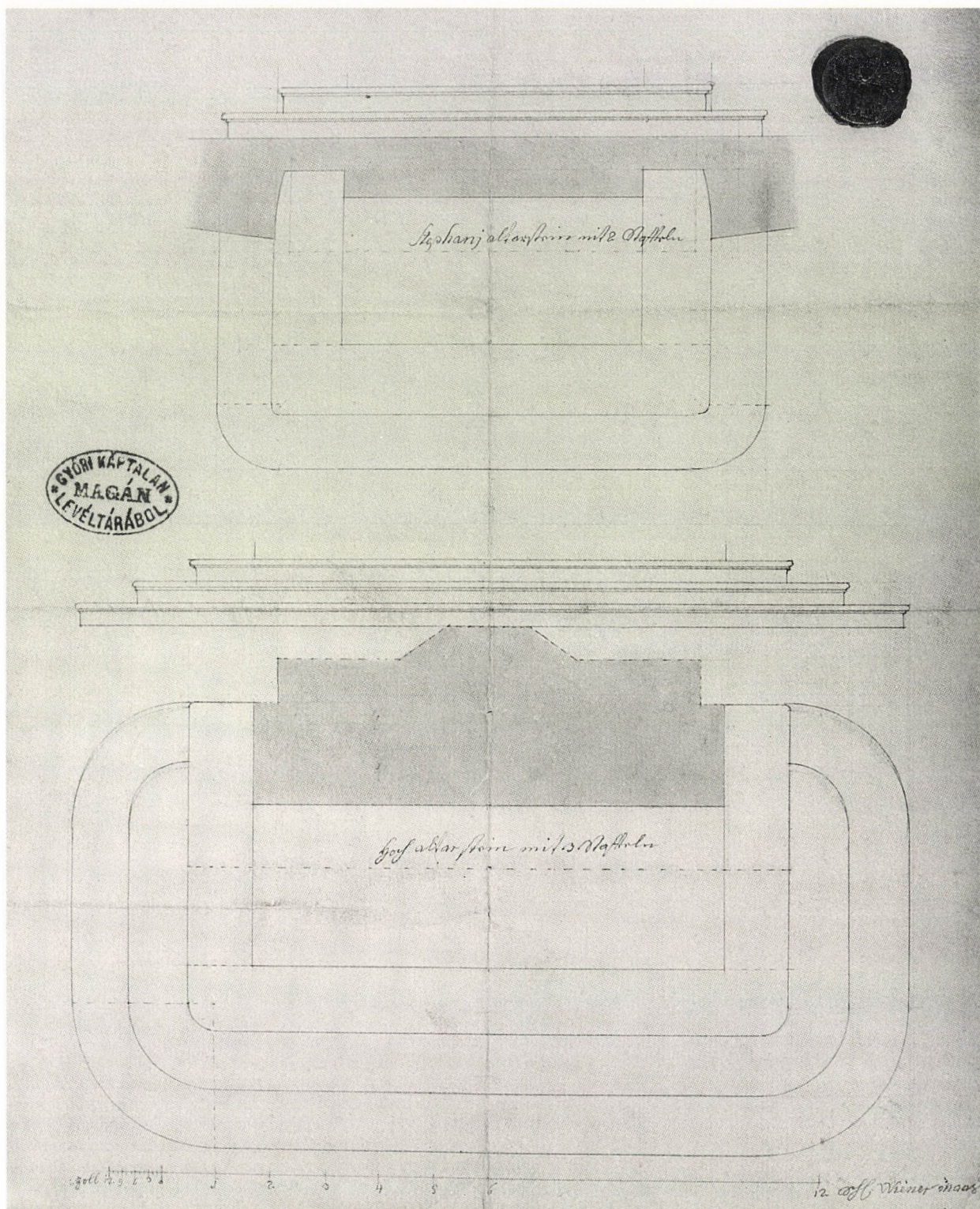
13. Melchior Hefele terवरaja a győri székesegyház átépítéséhez, 1772 körül. Győr, Káptalani Levéltár



14. Melchior Hefele terवरaja a győri székesegyház átépítéséhez, 1772 körül. Győr, Káptalani Levéltár

seitenstetteni bencés kolostortemplom átépítéséhez készített tervsorozatot, ezek azonban nem valósultak meg. 1764-től Passauban dolgozik, ahol az érseki palota átépítésére kap megbízást. Emellett kisebb megbízásokat Bécsben és talán magyarországi templomokban is kapott 1767-ben a bécsi szervita templom Szent Peregrinus-kápolnájának oltárfülkéjét tervezi, 1765-ben a fertődi Esterházy-kastély építéséhez készít tervrajzokat. A 70-es évek elején a győri munkálatok kötik le, melyre elsősorban közvetett források alapján következtethetünk, így például Zichy püspök 1774-es aranymiséje alkalmából írott életrajzból, melyben az áll, hogy Zichy helyreállította a székesegyházat „az építészet cs. és kir. professzora, Hefele Menyhért vezetésével és invenciója szerint, valamint a bécsi képzőművészeti akadémia szakvéleményének igénybevételével”. [57] Fennmaradt továbbá a főoltára kötött szerződés, melyben Anton Tabotta szobrász és Joseph Gottschall kőfara-





15. Melchior Hefe tervei a győri székesegyház két oltárlépcsőjéhez, 1772 körül. Győr, Káptalani Levéltár

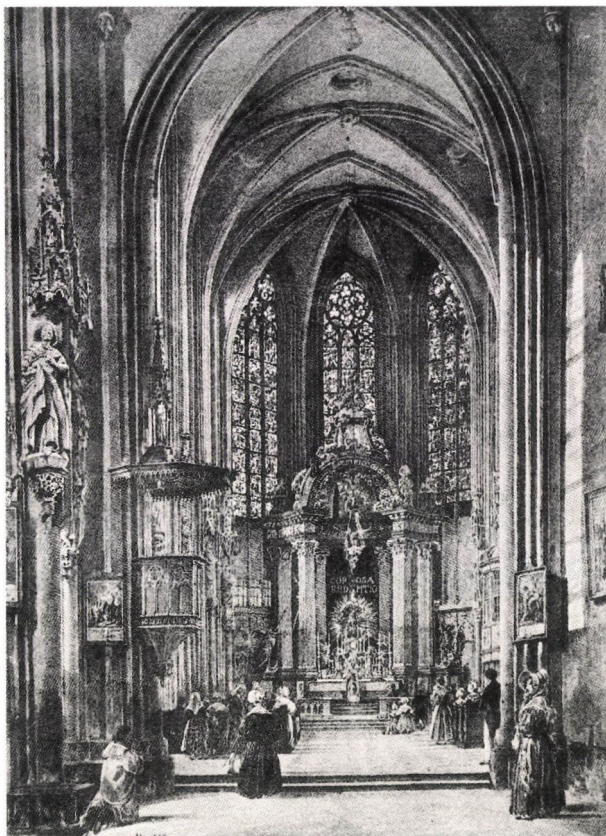
gó vállalta, hogy Hefe előírásai, rajzai, valamint modellje szerint készíti el munkáját.[58] A főoltárral egy időben tervezte Hefe a jobb oldali (déli) mellékhajó Szent István protomártír-oltárát. Ezeket a munkákat a győri Káptalani Levéltárban újonnan előkerült három tervrajz (közülük

kettőt Hefe szignált, a harmadik pedig a fő-, illetve a Szent István-oltárral kapcsolatos, 13–15. kép) dokumentálja.[59] Az 1772-es szerződés értelmében a főoltár mesterei egyben a Szent István-oltár kivitelezői is. A győri szószék szintén Hefe tervei szerint készült, feltehetően 1774-ben.



Zichy püspök restaurálási munkáinak idejére esett a Szent Katalin-, Szent Anna-, Háromkirályok-, Nepomuki Szent János- és Szent Borbála-oltárok kivitelezése 1772-ből, illetve Szent József és a fájdalmas Szűz oltárának kivitelezése 1774-ből. Kelényi György kandidátusi értekezésében feltételezi, hogy ezeket ugyanaz a mestergárda faragta, aranyozta, mint a többit. A már említett, győri káptalani levéltárból előkerült, a Háromkirályok-oltárhoz készült Gottschall-tervrajz alátámasztani látszik ezt a felvetést. Bizonyára ezeket a munkákat is Hefele irányította, ő tervezte meg az oltárarchitektúrákat, megrajzolta a szobrok körvonalait, majd ezek után az általa javasolt szobrász vázlatot készítette, s a megrendelő, Zichy püspök nevében Szily őrkanonok véleményezte a vázlatokat.[60]

A kegyoltárral kapcsolatban Hefele szerzőségének lehetőségét két formai sajátosság látszik alátámasztani. Az egyik a kegykép díszes, rokokó ezüstkeretének hasonlósága a sonntagbergi kerettel, amire Zsámbéky Mónika hívta fel a figyelmet.[61] 1751-ben készítette Hefele azt a növényi ornamensekkel, virág- és gyümölcsfüzérékkel, volutákkal gazdagon díszített rokokó, fából faragott képkeretet, mely modellül szolgált Wilhelm Riedl ötvösnek a sonntagbergi kegykép ezüst keretének kivitelezéséhez (16. kép).[62] A motívumkincs Hefele würzburgi éveire utal vissza, ahol az érseki rezidencia tükörtermében, illetve az ún. fehér szalonban hasonló díszítőelemek fordulnak elő.[63] A győri ezüst képkeret és a sonntagbergi képkeret motívumkincsének egyezései alapján feltehető, hogy Hefele valamilyen módon kapcsolatban állt a győri kegyoltár kivitelezésével.



17. Melchior Hefele: A bécsi Maria am Gestade-templom egykori főoltára, 1764–1766. Rudolf von Alt akvarellje, 1833



16. Melchior Hefele: A sonntagbergi kegykép keretének famodellje, 1757. Berlin, Kunstgewerbemuseum, Schloss Charlottenburg

Az oltár másik formai sajátossága, melyhez párhuzamot találunk Hefele oeuvre-jében, a kettős oszlopos keretezésű, magas fülke motívuma. Ez az építészeti elem megjelenik a seitenstetteni homlokzatterven (1764 körül), ahol a két torony között az egész homlokzat szélességében az alsó rész magasságát átérő jón oszlopokon diadalívre emlékeztető struktúra áll. A két torony által közrefogott konkáv homlokzatrész mintaképe Matthias Steintl bécsi Dorothea-temploma (1702), a homlokzat öblében elhelyezett diadalív Hefele invenciója. Hefele kapuzatmegoldása egy külső térbe helyezett oltárra emlékeztet: szobrok, oszlopok szegélyezik, fönt pedig egy oltárképre emlékeztető pozícióban az ablak nyílik.[64] A győri oltárhoz hasonló megoldással, diagonálisan beállított oszlopszékekkel és rajta emelkedő oszlopra támaszkodó, az oltárfal síkjából előreugró párkánnyal találkozunk a már említett, a sonntagbergi templom oltárához Hefele által 1756-ban készített biverzális terv bal oldalán is (10. kép). A terv jelentős módosulásokkal, de az architektúra alapelemeinek megtartásával valósult meg, azonban az oltár részletformáin a klaszicizáló barokk jegyei dominálnak, tehát csak az architektúra mutat párhuzamot a győri oltárral.

Hefele 60-as évekbeli stílusát leginkább a passauai rezidencia reprezentálja. Ez volt Hefele pályáján az első jelentős megbízás, ahol építészeti tervei megvalósulhattak. A főhomlokzaton két, diagonálisan beállított pilaszterek által keretezett portál nyílik erkély-kapu megoldással, az erkély fölött két pilaszterrel és talpas szemöldökívvvel keretezett fülkében ablak, a szemöldökíven an-



gyalfigurával. Nagy vonalaiban tehát itt is a sonntagbergi, a seitenstetteni és a győri architektúra elemei jelennek meg. Hefe a passau püspöki palotán is arra törekszik, hogy a homlokzat viszonylag egyszerű, áttekinthető és szimmetrikus legyen, a rokokó már csak néhány részletformában van jelen. Ezzel szemben a győri oltár szerkezete jóval zsúfoltabb, a keskeny kápolnában a kettősoszlopos, pilaszteres megoldás kifejezetten zsúfoltnak hat, elsősorban a rokokó jegyek dominálnak rajta. Hefe egész alkotói pályája során a klasszicizáló barokk formajegyeket alkalmazta, mely önmagában kétségteljesen teszi Hefe szerzőségének lehetőségét. A győri kegyoltár rokokó formajegyei nem illeszkednek szervesen Hefe korábbi oltárainak mérsékelt hangú stílusához sem. Az 1750-es években készült sonntagbergi oltár egyértelműen a klasszicizáló barokk stílusában készült. A bécsi Maria am Gestade templom Hefe által tervezett és 1764–66-ban kivitelezett, azóta elpusztult főoltára szintén távol áll a győri oltár rokokó felfogásától, jóllehet a diagonális beállított pillérek, az előreugró párkányzat és a félkörívesen záródó, fülkeszerűen kialakított oltár sokban idézi a győri kegyoltár architektúráját (17. kép).[65] Mindkét oltáron és Hefe többi művén is, így a bécsi szervita templom Peregrinus-kápolnájának 1764-ben kivitelezett oltárfülkéjén, a bécsi neulerchenfeldi plebániatemplom 1773–74-ben kivitelezett, 1945-ben elpusztult főoltárán és az igazolhatóan Hefe által tervezett győri főoltáron és Szent István-oltáron megtalálható a párkányzat alatti fogsor-motívum. A Hefe-œuvre-ben tehát inkább csak a győri kegyoltár architektúrájához találunk analógiákat, stílusban nem illeszkedik az egyértelműen a klasszicizáló barokk jegyében született életműhöz.

Az oltár architektúráját tervező mesterhez hasonlóan az oltár szobrai tervező mester(ek) kiléte is bizonytalan. Ronzoni a szobrok kecses, nyújtott arányai, valamint két szent király adoráló tartásának Donner pozzsonyi Szent Márton-oltárához készített adoráló angyalaival vont párhuzam alapján a bécsi akadémián az 1750-es években végzett, erősen Donner hatása alatt működő szobrászok körében keresi a győri oltár faszobrászatát. A szobrok arányaihoz képest viszonylag kis fejméretek, valamint az irgalmasok bécsi, leopoldstadti Istenes Szent János-kápolnájának szobraival mutatott hasonlóság okán feltételezi, hogy Anton Tabotta volt a kegyoltár faszobrainak mestere.[66] Az 1770-es években a Gottschallhoz hasonlóan bécsújhelyi Tabotta győri működését valóban dokumentálják a források, s különösen a győri Szent István-oltár szobraival mutatott stílus párhuzamok, a drapériakezelés, a figurák beállítása és arányai alapján elfogadhatónak tűnik Ronzoni feltételezése.

Összegzőként a kegyoltár mesterkérdéséről annyit állapíthatunk meg, hogy Zichy püspök feltehetően már az 1770-es éveket megelőzően, a kegyoltár kivitelezésénél is a bécsi akadémia művészeit alkalmazta, ahogy a kegyoltárról készült 1767-es metszet mestere, Johann Ernst Mansfeld is az akadémia tagja. A győri kegyoltár és a sonntagbergi oltárhoz készült biverzális terv közötti hasonlóság arra enged következtetni, hogy az oltár tervezésénél vagy Hefe közreműködésével kell számolnunk, vagy az oltár tervező mestere ismerte és felhasználta Hefe terveit. Ez utóbbi esetben – mivel Hefe tervei leginkább a bécsi akadémián voltak hozzáférhetők – az oltár tervező mesterét is feltehetően az akadémia tagjai között kell keresnünk. Hefe 1760-as évekbeli oltárai és a győri kegyoltár közötti jelentős stílus eltérések

alapján azonban bizonyára el kell vetnünk azt a lehetőséget, hogy Hefe egy személyben, kizárólagos tervezője lenne az oltárnak. A kivitelezés a diarium tanúsága szerint Bécsújhelyen történt, ahogyan az 1773-ban elkészült két Mollinarolo-féle győri oltár is. A bécsi Jesuitenkirche Am Hof Regisi Szent Ferenc-oltárával és a bécsújhelyi dóm Mollinarolo által, Hefe terveinek felhasználásával emelt főoltárával mutatott párhuzamok alapján talán épp Mollinarolo körében kell keresnünk az oltár tervező mesterét, és Gottschalléban a kivitelező kőfaragóműhelyt. Újabb levéltári adatok felbukkanásáig azonban nem tekinthetjük lezártnak a kérdést.

#### *Az oltár ikonográfiai programja*

##### *Joachim és Anna Máriával*

A kegykép köré szerveződő összetett ikonográfiai program az oltáron ábrázolt figurák különböző tegelegyek mentén történő összekapcsolásával táru fel számunkra. A kegykép mellett kétoldalt Joachim és Anna aranyozott faszobrai láthatjuk, ez a kompozíció jeleníti meg Mária családját. Joachim az oltár előtt volután térdelő Istvánra tekintve és Máriára (a kegyképre) mutatva mintegy közvetítőként jelenik meg, aki felajánlja Máriát Istvánnak országa védelmére. Szent Annát kezében könyvvel, Máriára tekintve láthatjuk. A könyv itt az Istenanyaságra való felkészülés és alkalmasság szimbólumaként, mint Mária neveltetésére utaló elem jelenik meg, melyből Szent Anna olvasni és imádkozni tanította lányát, így készítve őt a feladatra, hogy méltó anyja lehessen az eljövendő Messiásnak.

A kompozíció különlegessége az a párhuzam, amely a felajánlás motívumában fejeződik ki. Az anya leányát áldozza, szenteli az Úrnak, míg az Atya a Fiát adja, küldi a földre, hogy halálával megváltsa az emberiséget. A Szeplőtelen Szűz az a kiválasztott, akin keresztül az isteni terv megvalósulhat. A barokk művészetben számos Mária neveltetését ábrázoló képtípus alakult ki, egyebek mellett az, melyen a gyermek Máriát szülei az ég oltalmába ajánlják. Mária égi küldetését fogalmazza meg például Franz Leopold Schmittner (1703–1761) a gyermek Szűz Mária felajánlását ábrázoló, egy bécsi kiadású *Breviarium Marianum*ot illusztráló, 1742-ben készült rézmetszete. A metszeten Szűz Máriát szülei egy vánkoson fölemelve ajánlják fel az Úrnak. A téma irodalmi előzményeit egyebek mellett a magyarul 1712-ben Nagyszombaton megjelent *Makula nélkül való Tükör* című műben találjuk. A győri kegyoltáron megjelenő kompozíció tulajdonképpen ennek a témának egyfajta parafrázisa.[67] A megváltás krisztológiai tanában Szent Anna anyaként betöltött szerepe mellett Mária istenanyaságának gondolata is hangsúlyt kap az országfelajánlás jelenetének összefüggésében.

##### *Szent István koronafelajánlása*

A 17–18. században a magyarországi barokk oltárművészetben rendkívül gyakori Szent István és Szent László ábrázolása az oltárarchitektúra keretében. Ebben a tekintetben a kegyoltár korának legtipikusabb alkotásai közé tartozik.

A 17–18. században az uralkodói dinasztia, az arisztokrácia és a klérus együttes törekvéseinek eredményeként virágzik fel a magyar szentek (István, Imre, László,



valamint a korabeli hagyomány szerint Márton, Adalbert és Gellért) tisztelete.[68] Kultuszuk összekapcsolódva a megerősödő történeti és nemzetudattal, valamint a Regnum Marianum-konceptióval szervesen beépülnek előbb a törökellenes és ellenreformációs, majd a nemzeti-dinasztikus eszmébe.

A barokk kori szentkultusz történetében kiemelkedő jelentőséget kell tulajdonítanunk a világi papságnak, különösen pedig a szerzetesrendeknek, mivel minden bizonnyal az ő kultuszterjesztő tevékenységük volt a legnagyobb hatású. A ferencesek egész társadalmat átható, az alsóbb néprétegekhez is eljutó pasztorációs tevékenysége mellett a Regnum Marianum-eszmét leginkább kidolgozó és érvényre juttató jezsuitáknak a nemesség és a városi polgárság körében kifejtett munkáját kell kiemelnünk.[69]

Az országfelajánlás irodalmi előzményei, Szent István nagyobbik legendája és a Hartvik-legendája nyomán igen erős és eleven hagyománnyá vált Magyarországon. A 17. század különböző irodalmi műfajaiban (iskoladramák, példabeszédek, verses életrajzok, stb.) Heltai Gáspár 1574-es *Magyar Bonfini* című műve nyomán terjed el, összefüggésben a jezsuiták tevékenységével, aminek következtében Szent István kultusza igen intenzívvé vált.[70] A magyarországi ellenreformáció kezdettől fogva törekedett a hazai múlt hagyományainak programjába való beépítésére, elsősorban a nemzeti szentekre koncentrált (Szent István, Imre, László, Erzsébet), akiknek tisztelete jelentős középkori hagyományokkal rendelkezett.

A magyar királyok alakjai minden korszakban a nemzeti ideológia szerves részét képezték, ám jelentőségük, tetteik értelmezése gyakran változott a különböző korszakok igényeinek megfelelően. A középkori eredetű, az ellenreformáció során új aktualitást nyert és népszerűsödő koncepció szerint Szent István, az első magyar király országát Szűz Mária oltalmába ajánlotta, s Magyarország ettől kezdve Mária országa (Regnum Marianum), Mária pedig Magyarország pártfogója (Patrona Hungariae) lett. A főleg a jezsuiták apologetikus propagandájában megjelenő felfogás szerint ha Szűz Mária pártfogása ellenére Magyarországot annyi csapás (török megszállás, pestis, stb.) sújtja, akkor ennek oka a vallási megosztottság, Mária tiszteletének protestánsok általi elutasítása, a megoldás tehát az ország vallási egységének helyreállítása.[71]

A Patrona Hungariae-gondolat képzőművészeti megfogalmazása több irányban indult el, a megfelelő megoldás keresését leginkább a felajánlásban az országot megtestesítő különböző attribútumok (térekép, országcímer, országalma) megjelenése jelzi.[72]

A téma első ábrázolásai jezsuita írók műveinek kíséretében jelennek meg. A 17. század elejétől kibontakozó magyarországi barokk irodalom legjelentősebb képviselője, Pázmány Péter egy hitvédelmi munkájának, *Az Isteni igazságra vezető kalauznak* (1613, 2. kiadás 1623), Káldi György katolikus Biblia-fordításának (1626) címlapját, valamint Montmorency francia jezsuita Magyarországnak ajánlott *Canticáját* (1633) díszítő fametszeteken találkozunk először a Patrona Hungariae koncepciójának képzőművészeti megfogalmazásával. A festészet műfajában a legkorábbi példa a győri jezsuita templom 1642-es magyar szentek oltárán található, melyen a magyar szentek (István, Imre, László, Márton és Adalbert) fogják fel Patrona Hungariae feliratú pajzsokkal a támadó törökök nyilait. Az oltár előképe Pázmány *Kalauza* 1623-as második kiadásának címlapján lévő metszet (T.

Bidenharter, 1623). Az oltár felső részén Szent István a Madonna előtt térdelve átnyújtja az országalmát a gyermek Jézusnak, felajánlva az országot Máriának. Az árpási plébániatemplom Köpenyes Madonna-oltárképén (1666–67) a középkori eredetű ikonográfiai típus megújításával jelenik meg a Patrona Hungariae-konceptió.

A 17. században a Patrona Hungariae, ill. a Regnum Marianum nagy hatású gondolkörének tehát még nem sikerült végleges, adekvát képi kifejezési formát találni. A sokféle kísérlet között magának a koronának mint a magyar királyság szimbólumának testamentumként való ünnepélyes átadása mint koronafelajánlás a Boldogasszony részére a 17. században fogalmazódott meg.[73] A téma legkorábbi ismert, monumentális ábrázolása a gróf Nádasdy Ferenc és neje, gróf Esterházy Anna Júlia által a mariazelli kegytemplomban alapított Szent István-kápolna oltárképe, amelyet Tobias Pock bécsi festőnél rendeltek meg 1665-ben.[74] A koronával történő országfelajánlás volt az az ábrázolási típus, amely a hazai barokk művészeti köznyelv állandó alkotóelemévé válhatott. Rendkívüli népszerűségét a 18. században érte el; Szent István és a párdarabjaként megjelenő Szent László felajánlásának jelene a 18. századi magyarországi barokk oltárok egyik leggyakrabban ábrázolt témájává vált. A típus elterjedésében nagy szerepet játszott Johann Schott bécsi művész Hevenesi Gábor legendáriumát illusztráló 1692-es rézmetszete, amelyen Szent István a koronát, rajta általa az országot ajánlja fel Máriának.[75] Az ötven metszettel illusztrált kötet a hazai jezsuiták legnagyobb vállalkozása volt a helyi szentek képzőművészeti eszközökkel is támogatott népszerűsítésére. A több kiadást is megért kötet nem túlságosan igényes metszetei ezután a magyarországi barokk művészetben leggyakrabban használt előképekké váltak, közülük a legnépszerűbb Szent István ábrázolása lett. A Patrona Hungariae-gondolat összetevői közül ekkor, a 17. század végén a törökellenes harc már aktualitását veszítette, s az ellenreformáció hevessége is csökkent, így a koncepciónak ezek az elemei háttérbe szorultak, Mária és Szent István kapcsolata kapott erősebb hangsúlyt. A már idézett forrás tanúsága szerint a győri kegykép első, 1709 körüli oltárán is megjelent Szent István alakja, talán épp a Patrona Hungariae-konceptióval összefüggésben.[76]

#### Szent László felajánlása

Szent István országfelajánlásához hasonlóan Szent László felajánlásának gondolata is először az irodalmi hagyományban konstruálódott meg.[77] Szent Istvánhoz hasonlóan Szent László Mária-tisztelete ábrázolásának is megvannak a középkori előzményei, különböző ikonográfiai típusai, magának a felajánlás-kompozíciónak a kialakulása és elterjedése azonban kifejezetten barokk kori fejlemény, összefüggésben a Tridentinum szellemében végrehajtott katolikus restaurációval, a katolikus hitvédelemmel és a törökellenes küzdelmekkel. Szent László barokk kori kultuszának háttérben a jezsuita rend tevékenysége áll, ami a magyar szentek tiszteletét összekapcsolta a Regnum Marianum eszmekörével. A jezsuiták irodalmi tevékenysége nyomán, prédikációk, iskoladramák, énekeskönyvek, stb. útján népszerűsödött az a gondolat, hogy Szent István országfelajánlását Szent László megújította. Szent László felajánlása ábrázolásának kialakulása természetesen összefonódik a Szent István felajánlása-téma fejlődésével.





18. Hédervár, a rk. plébániatemplom Győri Boldogasszony-oltára, 1760 körül



A már említett, 1692-ben megjelent Hevenes-féle legendárium Johann Schott által készített metszetsorozatában jelenik meg Szent István király koronafelajánlásának párdarabjaként Szent László felajánlásának az az ábrázolása (amint pajzsra helyezett rózsafüzéres kardját nyújtja az előtte felhőn megjelenő Máriának), melynek nyomán az ikonográfiai típus széles körben elterjedt. A kardnak és a köré tekert olvasónak szimbolikus jelentősége van, ez a motívum különösen a lepantói csata után vált a győzelmet kivívó fegyver szimbólumává. Schott metszete nyomán az új téma rohamosan terjed tovább a képzőművészet szinte valamennyi műfajában. Leghamarabb a lőcsei jezsuita templom 1695-ben emelt főoltárának szobrán jelenik meg Szent István párdarabjaként. A Szent István és Szent László alakjával díszített oltárok között (pl. Johann Lucas Kracker oltárképei az egri székesegyház déli mellékhajójában, Falkoner József bölcskei oltárképei [78] stb.) külön csoportot alkotnak a kegyoltárok, pl. Andocson, Sümegen, Tét-Szentkúton, és ide tartozik a győri kegyoltár is. Itt kell megemlítenünk azt a (megvalósulatlan) 18. századi oltártervet, mely az eger-szalóki plébániatemplom oltárához készült. A többszintes oltárarchitektúra közepén a kegyképként tisztelt sasvári Pietà mása látható, az alsó fülkében, két oldalt Szent István koronával, Szent László pedig pajzsra fekvő rózsafüzéres karddal áll.[79]

Szent István országfelajánlásának képzőművészeti ábrázolása, ezzel összefüggésben a Regnum Marianum-eszme a 17. század elejétől fokozatosan formálódik.[80] A téma aktualitását kezdetben a törökellenes küzdelmek, majd a törökök kiűzése után a dinasztikus legitimáció jelentette, mely szerint az uralkodót maga isten választotta ki, aki állandóan mellette áll és segíti a kormányzásban, viszont kötelessége, hogy az ország helyzetére közvetlenül is kiható vallási széttagoltságot megszüntesse.[81] A Regnum Marianum-eszmében tehát a történeti fejlődésben a kultúr-nemzet fogalmát megelőző politikai nemzet koncepciója, a birodalmi nemzet egységének gondolata fogalmazódik meg. E gondolat népszerűségét és történelmi aktualitását jelzi a Szent István országfelajánlása-téma országos elterjedtsége a 17. század végétől kezdődően egészen az 1790-es évekig, így értelmezhető az országfelajánlás ábrázolás a győri oltár esetében is.

#### *A kegyhely kultuszának elterjedése a kultuszemlékek tükrében*

Bár nem tartozik szorosan témánkhoz a kultuszemlékek összegyűjtése és bemutatása, mégis – a kultusz mechanizmusának illusztrálására – szeretnék kitérni ezekre. A kép kultuszáról Hetény János alapos feldolgozást készített, így itt csak röviden szeretném megemlíteni a kultusztörténet legfontosabb mozzanatait és emlékeit.

A győri karmeliták diáriumának 1767. októberi bejegyzése ad leírást az oltár felszentelési ünnepéről: „October 3tia et quarta: Non praeterunda est eximia, specialis devotio, qua erga thaumaturgem imaginem in Cathedrali Ecclesia iam ab anno 1697 in summo semper honore habitam afficitur. Rd.ssmus Exll.ssmus ac Illustrissimus Dominus Noster Episcopus, quam manifeste comprobavit hoc anno, nam in capella sive navi Ecclesiae Cathedralis ex parte Evangelii deiecto antiquo Altari ligneo sat decoro ex ligno et labore antiquo, in quo exposita venerationi exstabat [...] imago sumptuosissimus ex marmore capitellis et figuris sive



19. Joseph Schmutzer: A győri Szűz Mária-kegykép.  
Rézmetszet, 1730 körül

statuis deauratis, et circumferentia ex argenteo suis propriis sumptibus extrui curavit, sibi que et aliquibus ex sua familia Zichyana sub altari hoc cryptam fieri curavit. Cumque in dienum finem images interim ad Altare maius posita fuisset et Altare collaterale marmoreum novum omnibus numeris absolutum fuisset. Tertia Octobris post prandium pro translatione thaumaturgae imaginis solemnem processionem per civitatem faciendam indixit, quam etiam dicta die in propria persona duxit, eam comitante clero sanctori et regulari, civitatis, ad quam quoque multi parochi vicini comparuerunt. Comparuerunt quoque sex paria RR PP Soc Jesui, qui intermixti incesserunt, de nostris duo PP eam comitanti sunt inter DD senatores incedentes. Octo RR DD Parochi in ferculo pomposa ornatu imaginem portaverunt Dalmaticis induti. Confecta processione Musicales Litaniae Lauretaniae decantatae fuerunt, deinde Imago ad Altare novum posita, ac Hymnus Ambrosianus in tubis et tympanis decantatus. Sequenti dienum die utpote die onomastico suae Excellentio Rd.ssmo et Dominica Sacratissimi Rosarii solemne sacrum musicale ab eadem alte memorata Exll.tio celebratum fuit. Expensae pro altari et crypta facta ad decem vel duodecim millia ascendere dicuntur. Altare et circumferentia argentea Neostady facta fuerunt et elaborata.”[82]



A kultuszemlékek és a kegyhely filiációinak létrejötte szorosan összefügg a barokk kori kegyképek recepciójával, a középkori kultuszképnek a bevezetőben már említett újjáéledésével, tovább élésével. Az imago típusú műben valamilyen transzcendens szellemi tartalom jelenik meg anyagi formában, az anyag „színe alatt”, „képében”. Az anyagi forma és szellemi „tartalma” között a helyettesítés viszonya áll fenn, a *representatio* eredeti értelmében, vagyis: az anyagi létező egy másikat, egy érzékfelettit megjelenít, képvisel. A tárgy reprezentativitását mindig az autenticitásra vonatkozó közmegegyezés garantálja, mely a kegyképek esetében az eredetlegendán alapul és a közmegegyezést a kultusz folyamatos gyakorlata tartja életben és újítja meg. A kultusz terjedését és fenntartását a reprezentatív tárgyra és annak replikáira irányuló „akciók”, közösségi rítusok, körmenekek, a magándevóciós gyakorlat különböző formái szolgálják. Ezeket a replikákat ugyanolyan autentikusnak tekintik a társadalmi gyakorlat, mint az eredeti kultusz-tárgyat. Autenticitásuk alapja a formai kötöttség, az eredeti kultusztárgyhoz való formai hasonlóság. A replikákra a forma s vele az autenticitás is átvihető, sokszorosítható, ezáltal egész szériák, reprezentáció-láncolatok jönnek létre, melyek egyenlő fokú reprezentativitással rendelkeznek, kezdetükön egy kultuszképpel, végükön

egy kegyképmásolattal, vagy akár közkeletű kisgrafikai képekkel, olcsó zarándokjelvényekkel.[83] A győri kegykép esetében is megfigyelhető egy ilyen replikából álló „reprezentáció-láncolat”. Ilyen például a kegyképnek a Pannonhalmi Főapátság gyűjteményében őrzött, önlemezre festett másolata a 17–18. század fordulójáról, a hédervári rokokó mellékoltár képe 1760 körülről a Viczay és Draskovich család kettős címerével (18. kép), a celldömölki diadalíven található kegykép-másolat, a késmárki volt pálos templom 18. század végi másolata. A kegykép másolatait megtaláljuk továbbá Pápán, Szombathelyen, a bajorországi Ringelaiban stb. A kegyképről számos, a *kleine Andachtsbild* műfajába tartozó, jobb híján kis szentképnek nevezett metszet-másolat is fennmaradt, melyek a kultusz terjesztésének leghatékonyabb eszközeiként szolgáltak. A 18. században készült, eddig ismert 8 különböző kompozíció között található például, hogy csak néhányat említsünk, egy Joseph Schmutzer által metszett lap 1730 körülről (19. kép), egy Thomas Bohacz által 1750 körül készített metszet (20. kép), vagy Joseph Anton Schmid szentképe 1797-ből.[84]

\* \* \*

A kortárs művészettörténet-írás utóbbi időkben megfigyelhető önvizsgálatának, elméleti háttére kritikai felülvizsgálatának egyik központi kérdése az interpretáció-elmélet, a mű megszólaltatásának, hiteles értelmezésének problémája. A mű helyes és hiteles interpretációja a kor szociokulturális kontextusával összefüggésben, komplex megközelítéssel lehetséges. A dolgozat ezekre a kérdésekre adott reflexióként értelmezendő. Az egyes művészeti jelenségek átfogó vizsgálata, az általánosabb tendenciák, mentalitástörténeti háttér felvillantására törekvő megközelítés egy a művészettörténet-írás lehetséges módzatai közül. Megalapozottak ugyanakkor azok az aggodalmak, melyek egy ilyen, a tudomány határait feszegető törekvés felvállalhatóságát kérdőjelezi meg, és felvetik a művészettörténet egy általános művelődéstörténetben való feloldódásának veszélyét. Az utóbbi időkben a társadalomtudományokat jellemző, az egyes szaktudományok ismeretanyagának expanziójára mintegy reakcióként megjelenő interdiszciplináris tendenciák hatása alatt kísérletként, egy Magyarországon talán még kevésbé meghonosodott szemlélet érvényre juttatására tett próbálkozásként legitimálhatók az ilyen munkák.

Nem kis mértékben a kulturális antropológia hatása a művészettörténet eljutott addig, hogy a művészeti jelenségek esztétikai értékeit funkcionális kontextusban vizsgálja a művészet fejlődési folyamatát, újraértelmezve a fejlődés törvényszerűségeit. Ehhez a művészettörténet mint történettudomány a kulturális antropológiától mint társadalomtudománytól bizonyos szociális szemlélet formájában nyerhet inspirációt, mely a történeti adatok és esztétikai értékek vizsgálatát egyfajta belehelyezkedéssel, belső megismeréssel egészítheti ki, haladhatja túl. Az esztétikai, művészi minőség vizsgálatán túl a modern művészettörténet-írásnak célja kell hogy legyen a műtárgyak, képek társadalmi funkciójának vizsgálata, vizuális adathordozóként betöltött szerepének kutatása. Az egyes gazdasági-társadalmi szintekre jellemző művészeti megnyilvánulások így megismert típusai az eddigieknél pontosabb képet adhatnak a művészet fejlődésének törvényszerűségeiről.



20. Thomas Bohacz: A győri Szűz Mária-kegykép. Rézmetsz, 1750 körül

Serfőző Szabolcs



- Bárdos 1980 – Bárdos Kornél: Győr zenéje a 17.–18. században. Budapest 1980
- Barna 1988 – Barna Gábor: Könnyező Mária-képek Magyarországon a 17.–18. században. Vigilia 52. 1988/5, 347–352
- Bedy 1933 – Bedy Vince: A győri vár és várkapitányok a 16.–17. században. Győr 1933
- Bedy 1936 – Bedy Vince: A győri székesegyház története. Győr 1936
- Bedy 1939 – Bedy Vince: Győr katolikus vallásos életének múltja. Győregyházmegye múltjából V. Győr 1939
- Belting 1990 – Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990
- Emlékkönyv 1947 – Emlékkönyv a győri Mária jubileumi ünnepeiről (1697–1947). Győr, 1947
- Firestone 1942 – Gizella Firestone: The Sleeping Christ-child in Italian Renaissance Representations of the Madonna. Marsyas 2. 1942, 43–60.
- Freedberg 1989 – David Freedberg: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago 1989
- Galavics 1971 – Galavics Géza: Program és műalkotás a 18. század végén. Budapest 1971
- Galavics 1973 – Galavics Géza: A barokk művészet kezdetei Győrben. Ars Hungarica I. 1973, 104–120.
- Galavics 1975 – Galavics Géza: Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben. XVII. század. In: Galavics Géza (szerk.): Magyarországi reneszánsz és barokk. Budapest 1975, 231–277.
- Genthon 1959 – Genthon István: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl. Budapest 1959
- Hefele kat. 1994 – Zsámbéky Mónika szerk.: Melchior Hefele (1716–1794). Kiállítási katalógus, Szombathely 1994
- Hetény 1998 – Hetény János: A győri vérről könnyező Szűzanya kultusztörténete. Kézirat. Sopron, megjelenés alatt
- Hoffmann 1944 – Hoffmann Edith: A felajánlás a Szent István ábrázolásokon. In: Lyka Károly emlékkönyv. Budapest 1944, 168–187.
- Jordánszky 1836 – Jordánszky Elek: Magyarországon s az ahhoz tartozó részekben fellelhető Boldogságos Szent Szűz kegyelmékeinek rövid leírása. Pozsony 1836
- Kelényi 1994 – Kelényi György: Melchior Hefele (1716–1794) életműve. Kandidátusi disszertáció, 1994. Kézirat
- Kerny 1998 – Kerny Terézia: „Szíz Máriának választott vitéze” (Egy barokk kori Szent László ábrázolásról). Ars Hungarica XXV. 1997/1–2, 255–267.
- Marosi 1995 – Marosi Ernő: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon. Budapest 1995
- Meiss 1966 – Millard Meiss: Sleep in Venice. In: Proceedings of the American Philosophical Society vol. 110, No. 5. 1966, 348–382
- Piszker 1933 – Piszker Olivér: Barokk világ Győregyházmegyében Zichy Ferenc gróf püspöksége idején (1743–83). Pannonhalmi Füzetek 13. Győr 1933
- Szilárdy 1984 – Szilárdy Zoltán: Barokk szentképek Magyarországon. Budapest 1984
- Szilárdy 1989 – Szilárdy Zoltán: „Variációk egy barokk témára” – ikonográfiai kutatás. Ars Decorativa 9. 1989, 61–85.
- Szilárdy 1995 – Szilárdy Zoltán: A magánáhitat szentképei. Szege 1995
- Szilárdy–Tüskés–Knapp 1987 – Szilárdy Zoltán–Tüskés Gábor–Knapp Éva: Barokk kori kisgrafikai ábrázolások magyarországi búcsújáróhelyekről. Budapest 1987
- Takács 1989 – Takács Imre: „Rosa inter lilia rubinosa” A zágrábi káptalan 1371. évi pecsétjének Szent István képéhez. In: Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdéséről Németh Lajos 60. születésnapjára. Budapest 1989, 20–25.
- Triumph der Phantasie 1998 – Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo. Kiállítási katalógus, szerk. Michael Krapf. Wien 1998
- Tüskés 1983 – Tüskés Gábor: A barokk kori szenttisztelet rétegei. In: Történeti antropológia. Szerk.: Hofer Tamás. Budapest 1983, 138–151.
- Tüskés 1993 – Tüskés Gábor: Búcsújárás a barokk kori Magyarországon. Budapest 1993

## JEGYZETEK

Jelen tanulmány eredeti formájában szakdolgozatként készült az ELTE Művészettörténet Tanszéken, 1998-ban. Itt szeretnék köszönetet mondani témavezető tanáromnak, dr. Szilárdy Zoltánnak a munkához nyújtott segítségért.

1 A képkultusz jelenségéről l. Freedberg 1989

2 Belting 1990

3 A kép mint „realitás” középkori elméletéről, funkcióiról l. Marosi 1995, különösen 24–30.

4 A kegykép eredetének kérdésével, a kultusz kialakulásával legutóbb Hetény János foglalkozott (Hetény 1998). Összeállította Walter Lynch püspök részletes életrajzát, feldolgozta a kép 1897-től Írországon kialakuló tiszteletének történetét, melyből fény derül arra, hogy 1897 előtt, mikor is Zalka János győri püspök levélben kereste meg az akkori clonfert püspököt és tájékoztatta a mirákulum kétszázadik évfordulójára rendezett ünnepségről, Írországon nem tudtak a kép létezéséről. Ezt követően azonban a Lynch család galway-i (ez a város volt Walter Lynch szülőhelye is) Szent Miklós-templomban lévő kápolnájának egy üres képkerehez kapcsolódó, a századfordulón kialakult legenda visszamenőleg hitelesítette a kép írországi eredetét. Számomra úgy tűnik azonban, a kegykép írországi eredetének hagyománya Győrben konstruálódott meg, nyilván nem kis részben a legenda szerinti vérről verítkezés időpontja (március 17., Szent Patrik, Írország védőszentje napja) által inspirálva. Walter Lynch Flandrián és Bécsen keresztül menekülve került Győrbe, s mint majd a kép ikonográfiai vizsgálatánál a későbbiekben látni fogjuk, az tűnik sokkal inkább valószínűnek, hogy valahol Flandriában, talán 1653-ban Brüsszelben jutott birtokába. A kép szakszerű vizsgálatára, kormeghatározására mind-egyeddig nem került sor, ezért meglehetősen provinciális volta

miatt nehéz bármit is mondani a kép koráról és stílusáról, így csak arra szeretnék itt utalni, hogy a kép legközelebbi festészeti analógiája egy Sanches Coellónak tulajdonított, a sarútlan karmelita nővérek madridi templomának sekrestyéjében lévő, a 16–17. századra datált kép.

5 A kegykép vérről verítkezése és annak ünnepe, március 17. mindig a húsvét előtti időszakra esik, ami lehetővé teszi a vérről verítkezésnek a szenvedéstörténet egyfajta prefigurációjaként való értelmezését. Nyilván nem a véletlen műve az sem, hogy Maulbertsch vérről verítkező Krisztus-képe a templom déli falára, közvetlenül az oltár mellé került.

6 „Ez az a valódi törölőruha, mellyel letörölték az idevaló kegyelem képet, amely az itteni székesegyházban vért verítkezett az 1697. esztendőben, március havának 17. napján, melyet Isten dicsőségére a mi édes Nagyasszonyunknak és minden szenteknek akarunk im felajánlani. Győr, 1701 március 20.” (A feliratot és annak fordítását a Dunántúli Hírlap 1897 március 18-i száma közli.)

7 Tüskés 1993, 222.

8 Kiemelés tőlem (S. Sz.).

9 Jordánszky 1836, 127–129.

10 Barna 1988, 349. Ennek a motívumnak a gyermek Jézust altató Mária képtípus későbbi, a Pietával összefüggésben történő értelmezése során lesz jelentősége.

11 Ezeket közli Hetény 1998, 37–41. Apafi Mihály erdélyi fejedelem fia, II. Apafi Mihály kíséretjének, Bydeskúti Boldizsárnak a naplójában szereplő feljegyzés szerint a kegyképet még 1697-ben Bécsben is több hónapig tisztelték: „Anno 1697 die 7 Augusti volt az császárnak ő Felségének igen solemnis processioja azzal a boldogságos Szűzmária képivel, az melyet



mondották, hogy sírt volna nagy Győrben, volt ez a kép igen szépen drágakövekkel felöltöztetve, nyolczan fogták, veres bársonyszék volt alatta és vitték az Szent István templomban és ott predicatio volt róla, az melyet Urunk ő Nagysága az zab piaczról nézett az Gvariert Uram szállásáról.”

„In Anno 1697 Die Octobris Bécsben az maga szállásán úgy mint Zarnóczi Imre, Diószegi István Uramék, itt vették az boldogságos Szűz képét nagy solemnitással az Ispotály templomban” (idézi *Hetény* 1998, 40.). Úgy tűnik, a győri kegyképet több hónapon át tisztelték Bécsben, templomról templomra hordozva. Ismeretes, hogy a magyarországi könnyező képek közül a klárocit, a királyfalvit és a pócsit Bécsbe, illetve Bécsújhelyre hozatta és itt is tartotta a császári udvar, így lehetséges, hogy a győri képpel kapcsolatban is hasonló szándékok fogalmazódtak meg, ám valamilyen okból, talán épp Keresztély Agost udvari kapcsolatainak köszönhetően mégis visszakérült Győrbe. A győri szabók céhének pénztárkönyvében található bejegyzés szintén megemlékezik a vérrel verítkezésről: „Ezer hála legyen az Istennek, hogy itt Győrött az Öreg Templomban a Szűz Mária Kipe, az egész város tutára, és sokak látára Virel veritekezett, és sokféle insigek megszönte. die 17-a Marci 1697” (idézi *Szilárdfy* 1984, 22. tábla mellett).

12 L. *Hetény* 1998, 48-50.

13 Ismeretes, hogy a német várkatonaságnak már a győri bencés (volt jezsuita) templom 1640-es években történt berendezésénél is jelentős szerepe volt, a győzelmes Immaculata-oltár felállítására a német várkatonaság S. Maria della Vittoria nevű konfraternitásának donációjából került sor, a városban tehát jelentős kultuszformáló erőként számolhatunk a német testvérülettel (*Galavics* 1973, 101-104.). A város vallásos életének és Mária-tiszteletének intenzitását jelzi, hogy Győrben a 18. sz. közepén 17 különböző testvérület működött, ezek közül 7 állt a Mária-tisztelet szolgálatában (*Piszker* 1933, 22-26.).

14 Magyar Országos Levéltár (MOL) Kamarai Levéltár, Acta Jesuitica, Coll. Jaur. Fasc. 32. Fol. 251-252. num. 2.

15 A helyi hagyomány szerint a Heister Siegbert által emeltetett oltárt Zichy a Győr közelében lévő, a káptalan birtokához tartozó Koronóc község plébániatemplomának adományozta. A koroncoi oltár valóban egy 18. század eleji oltár, azonban jelenlegi formájában az oltár oromzatán, négykaréjos keretben található a kegykép egy másolata, az oltárkép a Szent Anna olvasni tanítja Máriát jelenetet ábrázolja. Kétséges, hogy valóban ez az oltár, illetve ebben az elrendezésben tartalmazta-e 1767 előtt a kegyképet.

16 Az alvó gyermek Jézus és Mária képtípus kialakulásával legjobban foglalkozik: *Firestone* 1942, illetve *Szilárdfy* 1989

17 *Meiss* 1966, 360-361.

18 *Firestone* 1942

19 Ugyanílyan szimbolikával jelenik meg a párna Alessandro Allorinak (1535-1607) a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött, *Krisztus holtteste két angyallal* c. képén Krisztus feje alatt. Ugyanezen a képen a bársonnyal bevont derékalj voltaképpen a már említett „vörös kő”-nek nevezett ereklye stilizált változata, melyen az apokrif legenda szerint Krisztus feküdt, mikor az angyalok bebalzsamozták és ráadták a halotti leplet.

20 L. *Szilárdfy* 1989

21 Bellini devóciós képeiről, a büszk-kívágás (half-length) szimbolikus értelmezéséről l. *Rona Goffen*: Giovanni Bellini's half-length Madonnas. The Art Bulletin LVII./4. 1975, 487-518., illetve *uő*: Giovanni Bellini. Yale 1989, különösen 23-41.

22 *Marie Mauquoy-Hendrickx*: Les estampes des Wierix I-III. Bruxelles 1978, I. köt., 82-83, kat. szám: 459-465. A Wierix-féle metszetsorozatra *Szilárdfy* Zoltán hívta fel a figyelmemet; *Holbein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1470*. Vol. XLV. (Marten de Vos, part I) Rotterdam 1995, kat. szám: 733.

23 *Szilárdfy* 1984, 22. képleírás

24 *Meiss* 1960, 361.

25 A gyermek Jézust altató Mária alakja a karácsonyi ünnepkör devóciós gyakorlatában, a karácsonyi liturgikus játékokban is megjelent, ennek emlékét őrzik a, főleg német nyelvterületen nagy számban fennmaradt, gyermek Jézus bölcsőben elhelyezett szobrai. Ugyancsak ennek a devóciós gyakorlatnak az emlékei-

ként maradtak fenn azok a vallási népének, karácsonyi énekek, melyek az altató Mária ikonográfiai típusát mintegy költői képekbe transzponálják:

„Alugy fiam, így énekel Anyja ő szülöttének,  
Alugy fiam, alugy, Attya kiáltya kisdedének,

Jó ágyat néked vettem alugy édes kisdedem,  
Csak magadnak készítettem, alugy édes Gyerme kem.

Alugy szépség és ékesség, menyből cseppent édesség.  
Alugy ajándékot adok, majd lépes mézet hozok.

...

Alugy fiam, alugy midőn tégedet így rengetlek.  
Alugy fiam alugy midőn tégedet szeretgetlek.

Hogy semmi heával ne légy, Jászolyod szép virágokkal:  
Körös-körül bé-kertelem gyenge liliumokkal.

A' szénát-is violálkkal, jó illatú rósákkal,  
Bé-hintem Tulipánokkal, s' gyenge Narcissusokkal.”

(Régi magyar költők tára 7. XVII. század. Budapest 1974, 220. sz. ének)

26 A *new art history* különböző irányzatairól, ezen belül a mecenatúra vizsgálatáról ad áttekintést *Peter Burke*: A művészet története vagy a képek története c., magyarul is megjelent cikke. BUKSZ 3. 1991/4, 461-464.

27 A mecenatúra működésének vizsgálatára irányuló klaszikus művek: *Francis Haskell*: Patrons and Painters. London 1963; *Svetlana Alpers*: Rembrandt's Enterprise. Chicago 1988; *Entz Géza*: Magyar főpapok művészeti és műveltségi tevékenysége a 18. században. Regnum 5. 1942/43, 253-273; *Garas Klára*: Művész és megrendelő, közönség és kritika. Változások a 18. század második felének művészeti életében. Budapest 1987; *Galavics Géza*: A mecénás Esterházy Pál. Művészettörténeti Értesítő XXVII. 1988/3-4, 136-161.

28 A püspöki dekrétum közepén a kegykép metszete látható: MOL, Kamarai Levéltár, Acta Jesuitica, Coll. Jaur. Fasc. 2. Fol. 250. Num. 1.

29 Halottas emlékezet, melyet Nagyméltóságú Vásonkeői gróf Zichy Ferenc néhai püspökről mondott *Erdélyi József* széplaki apátúr, váci kanonok. Győr 1783

30 (E helyen készítettem Neked, az Isteni Kegyelem Anyjának oltárt, magamnak meg sírboltot, hogy a Te közbenjárásodra Egyszülött Fiadnál lelkem üdvösségére szolgáljon a hívek könyörgése, amíg az oltár árnyékában pihennek, amelyet neked szenteltem. Az egész örökkévalóságon át Tiéd: gróf Zichy Ferenc győri püspök). A kriptá eredeti, Zichy püspök címerével díszített fedlapja ma a székesegyház ún. Biblia-termének falára erősítve látható.

31 MOL Kamarai Levéltár, Acta Jesuitica, Jes. Irreg. Coll. Pos. Fasc. 5. Fol. 306.

32 *Bárdos* 1980, 63.

33 Triumph der Phantasie 1998, kat. sz.: 103.

34 *Antonius Mailáth*: Oratio in solemnis exequiis...Domini Francisci e Comitibus Zichy. Jaurini 1783

35 MOL P 707. Zichy család levéltára, Fasc. 40 et C, 1-39, 214. lap (*Bárdos K.* fordította). Idézi *Bárdos* 1980, 62.

36 *Piszker* 1933, 5-7.

37 A ma látható keret 1811-ből való, a beolvasztott eredeti mása (*Bedy* 1936, 22). A Mansfeld-metszeten (11. kép) látható kerettel összevetve a keret valóban hiteles másolatnak tűnik.

38 *Kelényi* 1994, 18.

39 *Erich Hubala*: Apsidiale Barockaltäre. In: Forma et subtilitas. Festschrift für W. Schöne zur 75. Geburtstag. Berlin, 1986 148-198.

40 *Mojzer Miklós*: Torony, kupola, kolonnád. Budapest 1971, 41-42.

41 *Bernhard Kerber*: Andrea Pozzo. Berlin-New York 1971, 207.

42 J. E. Mansfeld a bécsi Művészeti Akadémia tagja, Schmutzer tanítványa. Sarlach Károly megbízásáról *Bedy* 1936,



22. tesz említést, sajnálatos módon azonban nem jelöli meg forrását. A metszet mérete: 275 × 430 mm, jelzete („J. Mansfeld Sc.Viennae”) alatt olvasható felirat: „Altare Gratosae Iconis B. M. V. in Cathedralis Ecclesia Iaurinensi, Anno 1697 die 17 Marty per tres horas prodigiose Sangvinem sudantis. Quod in perenne Pietatis Suae Monumentum, Sumtuoso opere e' ligno, marmoreum F. F. ac D. D. Excell. Illust. ac Rdfs.mus D. D. Franciscus Comes Zichy de Vasonkeö, Perpet. in Homonna, Episcopus Iaurinensis, Comitatus ejusdem nominis Supremus et Perpetuus Comes, ac Utriusq. Sac. Caes. et Reg. Ap. Maj. Actualis Int. Consiliarius Ao MDCCLXVII Obtulit Gratioosmo Praesuli Suo AE. D. C. S.” A metszet megbízóját takaró C. S. monogram feloldása: Sarlach Károly. A metszet részlete a Györi Papnevelő Intézet Könyvtárában található.

43 Johann Ernst Mansfeld fivére, Sebastian Mansfeld 1772-ben Cserey Farkasnak a Loretói Litániát tartalmazó verses imakönyvéhez készített rézmetszetein Szent István és Szent László országfelajánlását ábrázolja, ahol mind Szent István, mind Szent László alakja a györi oltár szobraihoz, illetve a györi oltárról készült metszet Szent István és Szent László alakjához igen hasonló öltözkében és testtartásban jelenik meg. Valószínűnek tűnik, hogy Sebastian Mansfeld 1772-ben Johann Ernst Mansfeld 1767-es metszetét használta előképként. A Sebastian Mansfeld-féle metszetek attribúciójára vonatkozóan l. *Szilárdy* 1989, 40. jegyzet.

44 Győr, Karmelita templom, karmelita diarium, pp. 287. A helyszíni munkálatok bizonyára 1767 nyarán folytak, ugyanis az 1767 tavaszán készített Canonica Visitatio még nem tesz említést az új oltárról vagy annak készültéről.

45 *Ronzoni* 1996, 75.

46 *Luigi A. Ronzoni*: Jacob Gabriel de Mollinarolo detto Müller. Polycleitos Austriacus. In Georg Raphael Donner 1693–1741. Katalógus, szerk. Michael Krapf. Wien 1993, 185.

47 *Ronzoni* 1996, 75.

48 Győr, Püspöki Levéltár, Rationes ecclesiae, 1772

49 Mellékoltár terve, papír, tus, vörös tinta, 465 × 240 mm. J. j. l.: Jos. Gottschall./lapicida Aulicus/P.F.C.S: delin. L.B. A rajz léptéke 6 bécsi láb = 49 mm. A rajz apróbb eltérésekkel azonos az északi mellékhajó Háromkirályok imádása-oltárával, amelynek oltárképét Maulbertsch részére 1773. május 31-én fizették ki. (*Garas Klára*: Franz Anton Maulbertsch. Budapest 1960, 251. A kegyoltár és az igazolhatóan Gottschallhoz kapcsolható györi oltárok között vannak stílári egyezések, de legalább ennyi eltérés is kimutatható, így pusztán stíluskritikai alapon szerzőségének felvetése nem alátámasztható. Gottschall életműve nincs kellően feltárva, mindenesetre a kismartoni plébániatemplom főoltárára kötött, 1777-ből fennmaradt szerződés már „Kays. Kön. Hof Steinmetz Meister von Neustadt”-ként nevezi meg (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXIV. Wien 1932, 15.).

50 A Bécsijhely felé mutató mesterkapcsolatokra vonatkozó feltevést erősíti az az adat, miszerint 1769-ben a hat, ma is meglevő ezüst gyertyatartóra egy bécsijhelyi ötvössel kötnek szerződést. Erről Ebenhöch Ferenc györi püspök számol be 1881. október 3-án kelt, Rómer Flóriszhoz írt levelében. (Országos Műemlékvédelmi Hivatal [OMF], Rómer-hagyaték, 236/5.) A gyertyatartók és a főszentélyben függő örökmécses ötvösjegein is megjelenő, oválisba foglalt I. M. monogram talán Josef Moser ötvöse. A gyertyatartók és az örökmécs tervrajza Szily jóváhagyását bizonyító pecsétjével ellátva a székesegyház káptalani levéltárában található.

51 *Bedy* 1936, 21–22. szerint Hefelet és Gottschall munkája a kegyoltár: „Az oltár mellett álló, hatalmas, rovátkolt és pálcadíszítésű oszlopok a főoltár mellett álló oszlopokkal egyenlő kivitelről tanúskodnak. Az oltártest felépítése is megegyezik a többi oltárral. Talán e legzavdagabb díszítésű oltár elkészítésénél vette először igénybe Zichy Ferenc püspök Hefelet tervező erejét és Gottschall kőfaragó mesteri munkáját, és csak ezután bízta meg 1772-ben a többi oltár elkészítésével.” *Bedy* nem jelöli meg forrását, valószínűleg pusztán stílári alapon attribúálta Hefeletnek az oltárt.

52 Hefelet kat. 1994, 127. *Kelényi György* kandidátusi értekezésének vitáján *Dávid Ferenc* vetette fel a problémát, aki szintén valószínűsíti, hogy Hefelet valamilyen módon összefüggésbe

hozható a györi kegyoltárral (l. Művészettörténeti Értesítő XLV. 1996/3–4, 326–330.). Az oltár mesterkérdéséről *Ronzoni* állásfoglalását l. in: Triumph der Phantasie 1998, kat. sz.: 103.

53 A főoltárra kötött szerződéseket, melyekben Gottschall kőfaragó és Tabotta szobrász vállalja, hogy Hefelet „előírásai, rajza, valamint modellje szerint” kivitelezze a munkát, idézi *Kelényi* 1994, 42. A györi káptalani levéltárban folytatott kutatásaim során bukkantam néhány olyan tervrajzra, melyeket Hefelet saját aláírásával látott el (l. alább, az 59. jegyzetben). Hefelet györi működése minden bizonnyal további forrásokkal is dokumentálható, ezek feltáráshoz a levéltári kutatások folytatása szükséges.

54 L. Hefelet kat. 1994, 16. W. Brenner felvetésének alátámasztására sajnos a stílári hasonlóságon túl semmilyen adat nem áll rendelkezésre.

55 *Kelényi* 1994, 24–33.

56 A györi püspöki és káptalani levéltárban folytatott kutatásaim sajnos ebben a vonatkozásban eredménytelenek voltak, nem zárható ki azonban, hogy a levéltár rendezése és alaposabb feltárása után előkerül ilyen adat.

57 MOL P 207, Zichy-család levéltára, fasc. 40 et C:1–39, 214.

58 Szombathely, Püspöki Levéltár, szerződés 1772 októberéből (OMF, Kaposy-hagyaték, 742/91–92.)

59 1. tervrajz: A déli mellékhajó apszisa falazatkialakításának terve, alaprajz. Papír, tus, vörös akvarell, 579 × 336 mm. J. j. l.: Melchior Hefelet architect. Lépték: 6 bécsi láb = 91 mm. Hátirat: Sekrestye Arc1o No 13 Df.

2. tervrajz: A déli mellékhajó apszisa falazatkialakításának terve, nézet. Papír, tus, vörös akvarell, 533 × 272 mm. J. j. l.: Melchior Hefelet. Hátirat: Sekrestye Arc 1o No 13 Df. A terv azt ábrázolja, hogy milyen kifalazásokkal alakítandó a félköríves apszis alkalmassá a barokk oltár befogadására.

3. tervrajz: Oltárlépcsők terve. Papír, tus, lavírozva, 350 × 287 mm. J. n. Lépték: 6 bécsi láb = 109 mm. J. f.: Szily János órkano-nok pecsétje. A felső rajz fölirata: „Stephani Altarstein mit 2 Staffeln”. Az alsó rajz fölirata: „Hoch Altarstein mit 3 Staffeln”. Szily pecsétje igazolja e terv elfogadott voltát, ill. azt, hogy a rajzot szerződésmellékletként kezelték.

60 *Kelényi* 1994, 45–46. Eltérően a káptalani levéltárból előkerült néhány más tervtől, Gottschall tervrajzán nem szerepel Szily János címeres pecsétje, minden bizonnyal azért, mert nem ez a terv, hanem ennek módosított változata került kivitelezésre.

61 Hefelet kat. 1994, kat. sz.: 8.8.

62 A fakeret jelenleg a berlini Kunstgewerbemuseum Schloss Charlottenburg gyűjteményében található.

63 *Franz Windisch-Graetz*: Das Modell für den Silberrahmen des Gnadenbildes von Sonntagberg. Alte und moderne Kunst. Heft 97. 1968, 35.

64 Hefelet kat. 1994

65 A probléma megoldásában nem segít az a felvetés sem, hogy az oltár esetleg Zichy püspök igényeihez, ízléséhez igazodva öltött inkább rokokó formát, hiszen a székesegyház többi oltára, melyeket egyértelműen Hefelethez kapcsolhatunk, mind jóval klasszicizálóbb jellegűek. Vö. Triumph der Phantasie 1998, kat. sz.: 103.

66 L. *Ronzoni* in Triumph der Phantasie 1998, kat. sz.: 103.

67 *Szilárdy* 1984, 4. tábla és szöveg. Hasonló kompozíció jelenik meg a kópházi kegyoltáron is, ahol a kegykép két oldalán ugyancsak Joachim és Anna látható.

68 A nemzeti szentek kultuszának egyik legjobb dokumentuma és forrása *Hevenesi G.*: Ungaricae sanctitatis indicia. Nagyszombat 1692

69 *Tüskés* 1983, 144.

70 *Hoffmann* 1944, 175.

71 *Galavics* 1975, 234.

72 Az ország-felajánlás témájával legújabban *Szilárdy Zoltán*: Szent István király följajánlásának attribútumai c., a Művészettörténeti Értesítő jelen kötetében megjelenő tanulmánya foglalkozik.

73 A korona mint a nemzettest szimbóluma jelenik meg a felajánlás-ábrázolásokon. A kora újkori Magyarországon honos birodalmi nemzet koncepciójának (hogy ti. a társadalmat alkotó emberek közössége kollektív testet alkot) hosszú előtörténete



van. A korábban főképp az egyházra értett misztikus test elképzelését a 13. században terjesztették ki az államra (I. E. H. Kantorowitz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology.* London 1986). Ugyancsak a 13. században vonul be a korona fogalma mint az ország szinonimája a magyarországi királyi oklevelek szókincsébe (I. Bartonek Emma: *A magyar király-koronázások története.* Budapest 1939, 70.).

74 Szilárdfy, Zoltán: Ungarn – Kunstgeschichte. In: Marienlexikon. St. Ottilien 1994, 6. kötet, 541. A mariazelli képpel közel egyidős egy Szent István királyt a koronafelajánlás jelenetével ábrázoló, 17. századi osztrák művész metszete (Szilárdfy 1984, 30. kép).

75 Hevenesi i. m.

76 L. fentebb a 14. jegyzetben.

77 Szent László felajánlásának ikonográfiájával legutóbb Kerny 1998 foglalkozott.

78 Szilárdfy 1984, 33, ill. 36. képleírás

79 Kerny 1998, 266.

80 Az utóbbi időkben Takács Imre a zágrábi káptalan 1371-es pecsétjének ikonográfiai meghatározása kapcsán felvetette a Szent István országfelajánlása-ábrázolás esetleges középkori előzményeinek lehetőségét (Takács 1989). Szent István országfelajánlásának gondolata már az 1190–96 közötti időre datálható esztergomi Porta speciosa timpanonján is megjelenik, ahol a gyermek Jézust ölében tartó, trónoló Madonna előtt álló Szent István a kezében tartott mondatzalag felirata szerint Mária oltalmába ajánlja az országot, egyúttal az egyházi és világi hatalom, a regnum és a sacerdotium megosztásának legitimációját kéri Máriától. Az országfelajánlás motívuma 11–12. századi irodalmi forrásokban, nevezetesen István király Nagyobb legendájában és a Hartvik-féle legendában is megjelenik. Mária mint Magyarország legfőbb hűbérurának ábrázolására Károly Róberttel összefüggésben is találunk példát a középkori magyarországi művészetben. Takács Imre szerint a Szent István országfelajánlása ikonográfiai típus a térdre boruló ember, mint a meghódolás vizuális toposzának, kerettémájának a legendairódalomból már ismert országfelajánlás-gondolattal való tartalmi telítődése révén alakult ki. Ennek a fejlődésnek közbülső állomása a zágrábi káptalan pecsétje, melyen a trónoló Mária előtt térdelő István király a zágrábi székesegyház modelljét ajánlja fel. Takácsnak az a felvetése, hogy a koronafelajánlás ábrázolása nem barokk invenció, hanem esetleg már a 14. századi magyarországi művészetben is előfordult, jóllehet igen izgalmas, kellő

bizonyítékok hiányában kevéssé meggyőző. Szilárdfy Zoltán kutatásainak eredményeként ismertté vált, hogy a koronával történő országfelajánlás Nagy Lajos király kapcsán már az 1340-es években, Újbánya ezüst pecsétnyomóján megjelenik, majd Szent István koponyacsontjának 16. századi áttört ezüst ereklyetartóján szintén szerepel (Szilárdfy 1984, 30–33. képleírás). A Szent István országfelajánlása-ábrázolás eredetére vonatkozó kérdés tisztázása tehát további kutatásokat igényel. Szilárdfy Zoltán idézett munkái alapján nem tartható fenn az a vélemény sem, miszerint Szent István koronafelajánlása a 17. század végén már egyre ritkábban ábrázolt Tiburi szibilla „képsémájába költözött” (Hoffman 1944, 174.). Hasonló összefüggésben érdemes lenne vizsgálni a Háromkirályok imádása az országfelajánlás témájának lehetséges kapcsolatait is, illetve más koronafelajánlás-kompozíciókkal kimutatható kapcsolatot, mint például Philippe de Champaigne: XIV. Lajos felajánlja a koronát a kis Jézust ölében tartó Máriának c. képével, amint azt Szilárdfy Zoltán felvetette (Szilárdfy 1984, 31. képleírás).

81 Galavics 1971, 16–17.

82 Karmelita templom, Győr, karmelita diarium, pp. 286–287: „... Meg kell emlékeznünk arról a sajátos tiszteletéről, amely Zichy püspökünkben él a Könnyező Mária kegyképe iránt. Ennek azzal adta tanúságát, hogy a székesegyház mellékhajójának régi faoltára helyett, ahol el volt helyezve a kegykép, márványoltárt készítettett [...], magának s családjának az oltár alatt kriptát építtetett. Azon idő alatt, míg a munkálatok folytak, a kegykép a nagy oltáron volt köztiszteletre kitéve, midőn pedig a márványoltár elkészült, elrendelte, hogy október 3-án, szombat délután a szentképet körmenetileg hordozzák körül a városban. A körmenetet maga a püspök vezette. Sok vidéki plébános, a jezsuita atyák és a tanácsnok urak közt közülünk is ketten részt vettünk. Nyolc plébános dalmatikába öltözve, díszes emelvényen vitte vállán a szentképet. A körmenet végén a templomban zenés lorettói litániát énekelt a kórus, aztán elhelyezték a képet az új oltárra, s végül dobok és kürtök zúgása közepette ünnepélyes Te Deumot énekelt. Másnap püspök urunk, neve napján, a Szentséges Rózsafüzér ünnepén szintén ünnepi zenés misét tartott. Azt mondják, az oltár és a krypta 10 vagy 12 ezer forintjába került. Az oltárt és az ezüstözést Bécsújhelyen készítették.” (Saját fordításom, S. Sz.)

83 Marosi 1995, 14.

84 Ezeket közli: Szilárdfy–Tüskés–Knapp 1987, kat. sz.: 99–105.

## GNADENALTAR DER MUTTERGOTTES IM DOM VON GYŐR

Der Altar in der Apsis des Nordschiffes im Dom von Győr ist ein bezeichnendes Beispiel der Gnadenaltäre, einer Gattung, in der die religiöse Gefühlswelt und die Mentalität der Zeit konzentriert zum Ausdruck kommen. Im Mittelpunkt des Rokokoaltars, der 1767 von Bischof Graf Ferenc Zichy errichtet wurde, steht das Gnadenbild der Maria mit dem schlafenden Jesuskind, das nach der Legende am 17. März 1697, am Tag des heiligen Patricius, zwei Stunden lang Blut schwitzte. Nach der örtlichen Überlieferung wurde dieses Bild 1652 von Walter Lynch, Bischof von Clonfert in Irland, mitgebracht, als er sich während der Katholiken-Verfolgung unter Oliver Cromwell nach Ungarn flüchtete und in Győr niederließ.

Der erste Teil des Artikels befaßt sich mit dem Phänomen Mirakel und mit dem in dessen Folge herausgebildeten Kult des Bildes. Die Blutschwitzung des Győrer Gnadenbildes gehört in die Reihe der Wunder der Marienbilder im Ungarn des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich im Kontext der historischen und gesellschaftlichen Umstände der Zeit interpretieren lassen. Im Kult widerspiegeln sich drei historische Faktoren: die Gegenreformation – im Zusammenhang mit der apologetischen Propaganda gegenüber den protestantischen Kirchen, die die Verehrung der Heiligen und der Muttergottes verwarfen; die Idee der Patrona Hungariae, die mit den Kämpfen gegen die Türken verbunden war; der Kult der Maria als Fürbitterin und Nothelferin zu Zeiten von Seuchen. Die Funktion des Altars läßt sich

im Kontext des barocken Bilderkultes, der Rezeption des mittelalterlichen Bildes vom Imago-Typ, von deren Wiederbelebung zur Barockzeit klären.

Im folgenden Kapitel wird der ikonographische Typ der Maria mit dem schlafenden Jesuskind untersucht. Dieser Bildtyp byzantinischen Ursprungs, der vor allem in Venedig im 15. Jahrhundert beliebt geworden war, zeigt den Schlaf des Jesuskindes als Präfiguration des Todes Christi; das Motiv des Kissens, die Parallelen der geschlossenen Augen und der liegenden Gestalt des Jesuskindes zur Ikonographie der Pietà, des Vesperbildes, weisen eindeutig auf die Leidensgeschichte, auf den Tod und die Auferstehung Christi hin. Die Darstellung des schlafenden Jesuskindes ist sowohl selbständig als auch mit Maria in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen in Erscheinung getreten, erlangte aber nie die gleiche weite Verbreitung wie in Norditalien. Die frühesten bekannten Beispiele sind im niederländischen Zentrum der Druckgraphik, in Antwerpen, im Kreis von Hieronymus und Anton Wierix entstanden, ihre Blätter dienten dem wohl im 17. Jahrhundert in den Niederlanden entstandenen Bild von Győr als unmittelbare Vorlage.

Der dritte Teil des Aufsatzes stellt den Auftraggeber des Altars, den Bischof Graf Ferenc Zichy von Győr sowie dessen Mäzenatentätigkeit vor. Das bedeutendste künstlerische Ergebnis seines Pontifikats von 40 Jahren war der barocke Umbau des



mittelalterlichen Domes zwischen 1771 und 1781, im Laufe dessen die Wände mit Fresken von Franz Anton Maulbertsch und seiner Werkstatt dekoriert, die Kirche unter der Leitung von Melchior Hefeles mit neuer Baudekoration versehen und sämtliche Altäre im klassizierenden Barockstil umgebaut wurden. Diesen Bauarbeiten ging noch 1767 die Erneuerung des Gnadenaltars voran: Bischof Zichy ließ anstelle des alten Gnadenaltars vom Beginn des 18. Jahrhunderts einen neuen Altar errichten. Die Gestaltung des ikonographischen Programms, das den dogmatischen Inhalt und die historische Aktualität des Altars konzentriert zum Ausdruck bringt, wurde von Bischof Zichy, der in Rom und Wien studiert hatte und der katholischen Restauration sowie der Rückkehr zum Geist des Tridentinums weitgehend verpflichtet war, gewiß maßgeblich mitbestimmt. Die Errichtung des Altars diente vor allem der Propagierung des Bildkultes, wobei auch die Privatdevotion des Bischofs, der seine Grabloge vor dem Altar errichten ließ, und sein Anspruch auf persönliche Repräsentation mitspielten.

Der Meister des qualitativollen Rokokoaltars ist nicht bekannt, aus den Quellen geht nur soviel hervor, daß er 1767 in Wienerneustadt ausgeführt wurde. Von den Wienerneustädter Meistern ist wenig bekannt, möglicherweise darf man dort bereits um diese Zeit mit jenen Meistern rechnen, deren Tätigkeit für die siebziger Jahre urkundlich bezeugt ist: mit dem Steinmetzen Joseph Gottschall und dem Holzschnitzer Anton Tabotta. In der Literatur wurde mehrfach die Möglichkeit erwogen, ob als Entwerfer des Altars nicht Melchior Hefeles in Frage käme. Mangels archivalischer Quellen läßt sich diese Frage nur auf stilkritischer Grundlage untersuchen, aber diese erbrachten keine positiven Ergebnisse. Der Gnadenaltar im Rokokostil weicht von den Altären Hefeles aus den 50er, 60er Jahren mit deren klassizierendem Charakter wesentlich ab, obwohl einzelne Elemente seiner Architektur mit Hefeles Entwurf für den Gnadenaltar von Sonntagberg aus 1751, und der Rahmen des Győrer Gnadenbildes mit dem Entwurf für den Rahmen des Sonntagberger Gnadenbildes aus 1757 Verwandtschaft aufweisen. Die Architektur des von Hefeles entworfenen, etwa mit dem Győrer Gnadenbild gleichaltrigen einstigen Hochaltars der Wiener Kirche Maria am Gestade, besonders die nischenartige Gestaltung und die Struktur der Architektur zeigt zwar Parallelen mit unserem Gnadenaltar, aber dessen im Rokokostil gehaltene Detailformen lassen sich nicht in Hefeles Œuvre einfügen,

das sich im Zeichen des klassizierenden Barock entfaltete. Zur Untermauerung der Hypothese von der Autorschaft Hefeles gibt es also nicht genügend Beweise, man müßte eher mit seiner Mitwirkung als Berater beziehungsweise mit der Verwendung seiner Altarentwürfe rechnen. Aufgrund der stilistischen Merkmale des Altars müßte der Meister der Entwürfe unter den Wiener akademischen Künstlern gesucht werden, wobei Analogien wie der Hochaltar von Wiener Neustadt, der etwa gleichzeitig mit unserem Altar von Jacob Gabriel Mollinarolo entworfen wurde, sowie die Entwürfe des Altars des heiligen Franz Regis, ebenfalls von Mollinarolo entworfen, einen Meister im Kreis Mollinarolos nahelegen. Bis zur noch ausstehenden gründlichen Erschließung des Lebenswerks von Mollinarolo beziehungsweise bis zum Auftauchen etwaiger neuer archivalischer Angaben muß die Meisterfrage offen bleiben.

Das ikonographische Programm des Altars organisiert sich um das Gnadenbild und die Gestalten des reichen Skulpturenprogramms, deren wechselseitiges Verhältnis jedoch unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten anbietet. Mit dem größten Nachdruck wird die Idee der Darbietung herausgestellt: in der Nische des Altars erscheinen zu beiden Seiten des Gnadenbildes Joachim und Anna, die ihr Kind Gottvater darbringen, damit Christus durch Maria die Erlösung vollbringen kann. Vor dem Altar knien zwei adorierende heilige Könige Ungarns. Der heilige König Stephan, der das Land unter den Schutz Mariä stellte, und der heilige König Ladislaus, der diese Darbietung bestätigte, stehen in engem Zusammenhang mit der Volkstümlichkeit der Idee der Patrona Hungariae im 18. Jahrhundert, zugleich haben beide heilige Könige auch örtliche Bezüge: König Stephan war der Stifter des Bistums von Győr, und die Kopfreliquie des heiligen Königs Ladislaus wird in der Hédervári-Kapelle des Doms bewahrt.

Die Intensität des Kultes dieses Gnadenbildes im 18. Jahrhundert wird durch zahlreiche sekundäre Kultgegenstände, Kopien des Gnadenbildes und kleine Andachtsbilder dokumentiert. Die Rezeption dieser Kopien ist mit den mittelalterlichen Bildern von Imago-Charakter verwandt, die mit dem Original nicht im Verhältnis Thema-Darstellung stehen, sondern mit dem Original wesensgleich sind, jenes gleichsam repräsentieren: auf diese Weise treten sie aufgrund von formalen Ähnlichkeiten als authentische Kultgegenstände in Erscheinung, die dem originalen Gnadenbild entsprechen.







## MAULBERTSCH GYŐRI ARCHITEKTÚRAFESTŐJÉNEK TERVE ÉS A SZÉKESEGYHÁZ MEGÚJÍTÁSÁNAK IKONOGRÁFIÁJA

Garas Klára tiszteletére Maulbertsch architektúra-festőjének egy tervét teszem közzé.[1] A lapot a Grassalkovich család levéltárának tervgyűjteményében vette jegyzékbe Kapossy János (1894–1952), a barokk művészet kiváló kutatója,[2] s határozta meg tárgyát mint a győri székesegyház szentélyéhez igen közelállót. Kapossy a gyűjteményt publikálni kívánta,[3] ezért kiválasztott darabjait lefényképezte Révhelyi Elemérrel (1889–1976), aki maga is a 18. századi építészet kutatója volt, s igen jó fényképész.

A Grassalkovich-levéltár tervgyűjteménye a 18. században keletkezett. Grassalkovich (I.) Antal (1694–1771) idejéből, az 1740 utáni évtizedekből nagyobb részt a gróf uradalmi építkezéseinek terveit, kisebb részt gödöllői, hatvani kastélyaival és pozsonyi palotájával összefüggő terveket tartalmazott. A Grassalkovich (II.) Antal (1737–1794) idejéből, azaz a 18. század utolsó évtizedeiből való épület-, belső dekoráció-, színpad- és tárgytervek kisebb részben uradalmi építkezésekhez, nagyobb részt a herceg pozsonyi iváncái (Ivanka pri Dunaji) kastélyának és kertjének, pozsonyi, pesti, bécsi, Wallnerstrasse-beli és augarteni palotáinak építésével függtek össze, néhány, más főnemesség épületét ábrázoló lap pedig mintaként vagy a tájékozódás alapjaként szolgálhatott.[4] A tanulmányunk tárgyát képező laphoz hasonló a csak felirataik szerint ismert gyűjteményben nem volt, tekintve azonban, hogy Grassalkovich (II.) Antal idején a családi levéltárat a pozsonyi palotában tartották, a herceg építkezéseivel összefüggő anyag pedig állandó tartózkodási helyein, Bécsben és Pozsonyiváncán gyűlt, számos, a közelségből származó nexus révén odakerülhetett. A tervgyűjtemény elpusztult, maradékát Kapossy jegyzéke és Révhelyi fényképei alkotják.

A rajz a győri székesegyház szentélyét ábrázolja. Az álló téglalap alakú lapon [5] a szentélyt kísérő oldalfal két pillérállása látható, balra a mellékhajóba vezető árkáddal, jobbra vakárkában táblás falmezők közé fogott ajtó formájú architektúrával, amely a főpapi trón befogadására szolgál. Az ábrázolás jobb széle a szentélyt az apszistól elválasztó boltív. Az árkádok közén kompozit-fejezetes falpillérek állnak, amelyek háromrészes párkányt hordoznak. A párkányra a boltozat két fióka támaszkodik (1. kép).

A boltfiókok plasztikusan festett keretén volutáktól közrefogott konzolok, a boltfiókok között pedig festett kőfülkék konzolos záradéka hordoz térbe nyúló festett kőlapot, a mennyezeti freskó keretét. A keret a boltfiókok fölött sarkos előreugrások közt szegmens határu, a hosszoldal s a boltív alkotta sarkot pedig negyedköríves domborulat hidalja át, amelyet jobboldalt lapos konzolok támasztanak meg.

A boltfiókok felületét stukkót imitáló festett akan-tuszornamensek díszítik, a fiókok keretére virágtölcsérek támaszkodnak, a konzolos pilaszterre helyezett kőfülkében talpas kőváza áll, benne virágcsokorral, a záró kölmez homloklapja triglifmotívumos, pálcátágját virágok szövik át.

A keleti vakárkában grisaille-kép: Szent László vizet fakaszt a sziklából. Az egyik boltfiók lunettájában színes kép Ecclesia felhőn ülő figuráját, a másokban Szent Lukács evangélistát ábrázolja.

Az elpusztult rajz színeit Kapossy János írta le: „Színes lap [...], aquarell, a jelenet grisaille, a lunettákban színes a virágváza is, kék, rózsaszín (?) sárga láng, pilaszterek enyhén márványozva, biszter és szépia alap architektúra szín.”[6]

A győri székesegyház szentélyének boltozatára Franz Anton Maulbertsch a magyar szentek megdicsőülését ábrázoló freskót festett.[7] A rajz a freskót kísérő látszat-architektúra egyik hosszoldalának kétharmadát mutatja meg – három boltfiók közül kettőt –, azaz akkora szakaszt, amelyen a hosszoldalak valamennyi motívuma előfordul. A rövid oldal díszítésének rendje erről az ábrázolásról nem vehető ki.

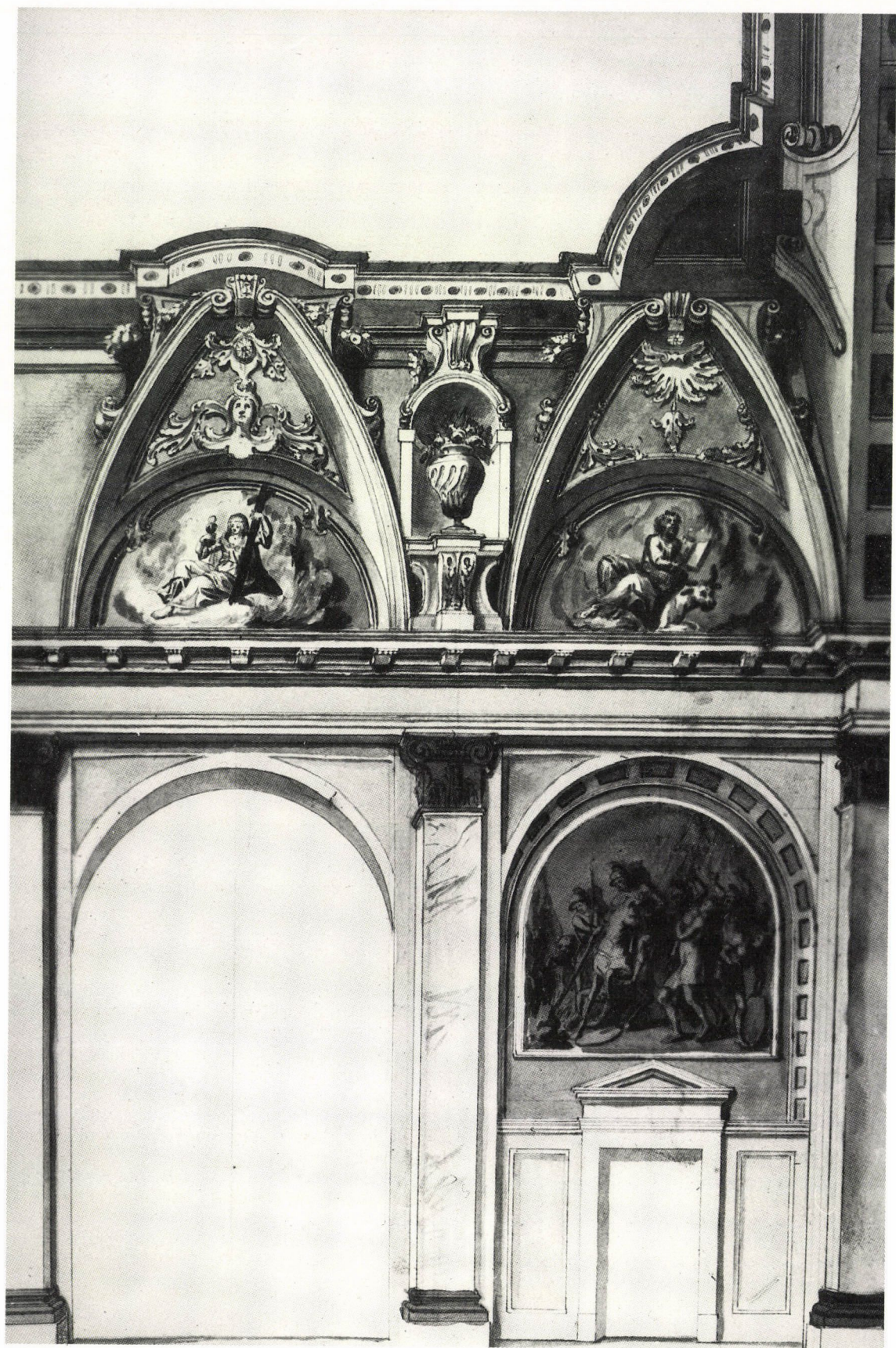
Az építészeti részletek ábrázolása pontos, kisebb eltérések azonban fölfedezhetők a rajz és a győri látvány között: az elkészült architektúrában a szentély oldalfalának valamennyi falpillére golyvázódik a főpárkányban; a püspöki trónt koronázó aedícula a két oldalán lévő vakmezőkkel azonos magasságú párkányból emelkedik ki (2. kép).[7]

A festett látszatarchitektúrába foglalt figurális részletek a rajzon és Győrben csak nagyjából megegyezők: a vakárkában ábrázolt Szent László-kép minden bizonynyal Maulbertsch vázlata alapján készült, annak kompozícióját jól foglalja össze. Ez a kép azonban a székesegyház szentélyének szemben lévő oldalán került megfestésre (3. kép); a lapon a boltozat bal oldali lunettájában ábrázolt Ecclesia-figura az elkészült freskónak odavetett, s részleteiben pontatlan vázlata; a jobb oldali lunettába festett Lukács apostol magányos figura, a freskón angyal kíséri, s a szentélynek nem a keleti, hanem az egyik nyugati boltfiókját díszíti.

A festett látszatarchitektúrát alkotó részletek, s az általuk közrefogott ornamentumok sem teljesen egyformák a rajzon és Győrben: a rajzon gazdagabb formájú a fülkéket tartó posztamens, mint a falképen; nem ábrázolták a boltfiókok csúcsán fekvő virágfüzérek és a fedlemez alsó felületének díszítőmunkáit sem.[8]

Az eltérések mutatják, hogy a rajz nem az elkészült győri falfestmény másolata, hanem a látszatarchitektúra és dekoráció terve. A rajz és az elkészült falkép közti kü-





1. Díszítőfestés terve, 1772 (elpusztult). Fotó: Révhelyi Elemér





2. A győri székesegyház szentélyének északi fala, 1773



3. A győri székesegyház szentélyének déli fala, 1773

lönbségek közül tehát a látszatarchitektúrára és a dekoratív részletekre vonatkoznak a legfontosabbak, s azt mutatják, hogy a terv készítője a díszítés *konstrukcióját* kívánta ábrázolni, s annak érzékeltetése végett tekintett el egyes rátétdíszek megfestésétől.

A színezett lapon ábrázolt dekoratív részletek rajza pontos, konstrukciója világos, az árnyékolás aggályosan kivitelezett, s jól érzékelteti a részletek plaszticitását. A figurális ábrázolások könnyedebben odavetettek, s megmutatják készítőjük rajzkészségének határait. Az akvarellfestésben való kisebb járatosságra vall a vonalozások kifestésének módja, egyes felületek foltossága. A lapot tehát nem Maulbertsch készítette, hanem megbízottja, segédje, *architektúrafestője*.

A győri munkát Maulbertsch három segéddel tervezte készíteni,[9] közülük az egyik bizonyára a figurális munkákban volt a segítségére, egy másik az architektúra és az ornamentális részek megfestésében. A figurális munkát végző segéd talán Andreas Nesselthaler volt, az architektúrafestő nevét nem ismerjük.[10]

A székesegyházban látható festés és a rajz közötti többi eltérés a terv készítésének időpontjára enged következtetni: olyan építésrajz fölhasználásával készült, amely a tervezés előrehaladott fázisát tükrözte, de nem végső állapotát képviselte; a rajz a lunetták tervezett ikonográfiájának ismeretében, de azok megvalósításra kerülő terve híján, és elhelyezésük megállapítását megelőzően készült, akkor, amikor Maulbertsch megkomponálta már a Szent László-képet, de helyét még máshol képzelte el. Maulbertsch 1772 májusában szerződött a székesegyház szentélyének 1773-ban való kifestésére. A szerződés magába foglalta a

mennyezetképet és a püspöki trónus fölé készíthető falképeket. A munkára a töredékes adatokból következtetve 1773-ban került sor, a hozzá szükséges tervek Maulbertsch bizonyára 1772 telén készítette el. Ezekkel egy időben készült az architektúrafestés terve is.

Az ábrázolás léptéke megközelítő pontossággal 1:36 arányú,[11] azaz részletes, de nem a négyzethálós nagyításra való. Kidolgozásának módja nem zárja ki, hogy bemutatásra szánták.[12]

„Eine überreiche Architektur mit Konsolen und Balustraden, Friesen und Ziervasen rahmt im belebenden Kurven der Ein- und Ausbuchtung über der Tonne das Fresko” – jellemezte a győri szentélyfreskót kísérő dekoratív díszítést Franz Martin Haberditzl egy olyan leírás élén, amely a magyar szentek megdicsőülését ábrázoló Maulbertsch-freskót a magyarok kulturális identitása igen ünnepélyes megfogalmazásaként érzékeltette.[13]

Garas Klára a Maulbertsch-kompozíciót a győri Szent Ignác-templom Troger-freskójával hozta kapcsolatba. A kapcsolatot oly szorosnak tartotta, hogy föltételezte: a megrendelő kérte Maulbertschtől e minta figyelembevételét. A két festett architektúrát mint e közösség bizonyítékát írta le, a figurális kompozíciók összehasonlításakor azonban inkább a különbségekre tette a hangsúlyt, arra, ahogyan Maulbertsch a Troger-mintakép barokkos vonásait kiegyenlítette, a hetvenes években kialakuló klasszicizáló stílusához szelídítette.[14]

A két jellemzés segít abban, hogy a győri architektúrafestést valamelyest interpretáljam.



A két falkép hasonló építészeti tereket díszít: nyugalmas arányú fiókos dongák a 17. század azonos szakaszában készültek.[15] Hasonló a két szentély hossz- és szélességi aránya, mindkettő három boltíókos, nagyjából 3:2 alaprajzi arányú tér. Azonos a látszatarchitektúra és a figurális kompozíció kiterjedésének viszonya is: a boltíókokkal szabdaltnak a felület architektúrafestése a sima boltozatfelületnek a figurális kompozíció számára való leválasztását szolgálja.

Fölfelé tekintve (5. kép) a látszatarchitektúra tagozatai hordozta párkány, illetve kőlemez szélei mindkét templomban virágfonatos képkeretként jelennek meg. E képkeret vonala azonban a Szent Ignác-templomban szaggatottabb, az ég felülete a szentélyképen a boltíókok beugró csúcsai közé is behatol, a hegyes szögű sarkok és az érzelmi-erős hajlatok izgatottak (4. kép), míg Maulbertsch kompozíciójának kerete mérsékelten hajlított, egyeneseseinek apró ugrásaival a kép méltóságos, drága foglalat. Gaetano Fanti festett architektúrája[16] a jezsuitáknál formailag változatos, fantáziadús, s a beiktatott figurális részletek miatt nagyobb műértékkel bíró munka, mint a Maulbertsch-képet kísérő dekoráció.

A legfontosabb különbség a reális architektúra, a látszatarchitektúra és a mennyezetkép viszonyában jelölhető meg: a jezsuita templom látszatarchitektúrája a figurális kompozícióhoz közelálló tónusban készült, a két festett rész az épület fölé emelt egységként hat együtt. A székesegyházbéli dekoráció ezzel szemben színben és tónusban a reális architektúra folytatása, azzal alkot egységet, s együtt állnak szemben a kinyíló ég látványával, Maulbertsch kompozíciójával.

A három elem – a reális architektúra, a festett architektúra és a figurális kép – viszonyának ez a különbsége nemcsak a két mű között feszül, hanem a korábbi és későbbi Maulbertsch-művek között is. Működése első két évtizedében olyan munkáin, amelyeken a megbízás az adott tér falaira és mennyezetére egyaránt kiterjedt, Maulbertsch a látszatarchitektúra *erőtéljes színezésével*, a fal és a mennyezet határainak elmosásával, az architektúra áttöréseivel teremtette meg a festett mű egységét, s azzal, hogy a figurákat a virtuális térben szabadon mozgatta. Ilyen például Sümeg (1757–58), Kremsier (Kroměříž, 1759), vagy a drezdai Bennokapelle (1771). Azokon a munkáin pedig, amelynél megbízása csak mennyezetképek festésére korlátozódott, a keret és talapzati elemek *világos színezésével*, vonalas fölfordásával és fehér élfényeivel testetlenné tette a látszatarchitektúrát, áttöréseiben pedig a figurális kompozíció fény- és színviszonyait alkalmazta. Ezzel teremtette meg a festett mű egységét, s különítette el azt a reális architektúrától, például a nikolsburgi (Mikulov) piarista templom (1759) s a székesfehérvári szemináriumi templom (1767) falképein.

Az a felfogásbéli változás, amelyet a győri székesegyház szentélyfestésénél látunk első ízben, a kései Maulbertsch valamennyi munkáját jellemzi. A látszatarchitektúra és ornamensei a reális architektúra kiegészítésére, díszítésére szolgálnak ezután, a bennük alkalmazott figurális részletek jobbára grisaille-ban készülnek, azaz faragott-mintázott domborműként hatnak, a szín s a háromdimenziós figura pedig (egyetlen kivétellel[17]) a kép keretén belülre kerül: a két ábrázolási mód rigorózan elkülönül egymástól.

A hetvenes–kilencvenes években készült művek többségét festett ornamenseik stílusa s színezése is elkülöníti a barokk és rokokó művektől. Az ornamensek többsége



4. Paul Troger és Gaetano Fanti: A győri Szent Ignác-templom szentélyének mennyezetképe, 1742

Louis XVI. stílusú, Maulbertsch és megrendelői levelezésében *antiként* megnevezett, s hideg színekben, egymástól kevésbé eltérő árnyalatokban tartott.

Ezekről eltérően a győri szentély festett építészeti tagozatai a barokk formakincséből valók, a hangsúlyos ornamensek: a vázák s az igen dekoratív akantusz-kompozíciók is. Valamennyi dísz tengelyszimmetrikus, plasztikájuk határozottan megfogalmazott, azaz testes-háromdimenziós vagy lapszerű, a dimenziók átmenetességének játéka hiányzik. A klasszikus építészeti formákkal nem egyeztethető konstrukciót csak a rövid oldalakon találunk, s térszerűen lágy voluta is csak egy-egy helyen csúszik ki a rokokóban tanult festő kezéből.

A díszítés sémája, a boltíókok közé helyezett félkörös fülkébe a bennük elhelyezett kővázával, a késő reneszánsz óta ismert és a barokkban gyakran alkalmazott. A rokokó örökségét hordozzák a keretdíszek folt-és vonalformái a lunetták szegélyén és a szélső boltíókokban, de szigorúan szimmetrikus használatuk visszafogja hatását. A nagyon gazdag hatást, amelyre törekedtek, e változatos formák színezésével érték el, a három alapszín váltogatásával, valamint a fehér élfények és az aranyokerek dús használatával.

A győri szentély tartózkodóan ünnepélyes ornamentalis festésének mintája a rokokót megelőző fázis művé-





5. Franz Anton Maulbertsch és műhelye: A győri székesegyház szentélyének mennyezetfestése, 1773



szete: akárcsak Maulbertsché, aki klasszicizáló stílusának megalkotásához Paul Troger egyes műveihez, illetve Daniel Granhoz fordult mintaképt.[18]

\* \* \*

A győri székesegyház szentélyébe festett Szent István- és Szent László-képek helyét – mint láttuk – fölcserélték. Ennek láttán vizsgáltam, hogy van-e jelentősége az egyes oldalaknak, van-e a székesegyház egészének ikonográfiája, s ha van, változott-e a templom barokk átalakítása során.

A győri székesegyház mai képét Zichy Ferenc püspöksége idején és a zömmel a püspök által finanszírozott átalakítás során nyerte el. Az átalakítások kiterjedtek a falak burkolására és kifestésére, valamennyi oltár újjáépítésére és a berendezés teljes cseréjére. Az újjáépítés a legtagabb fölfogásában 1763-tól 1783-ig tartott,[19] ennél szűkebb időszakot jelöl meg az a vélemény, amely a Vérről könnyező Szűz Mária-oltár[20] 1767. évi [21] újjáépítésétől számítja a székesegyház egészének megújítását, magam pedig azzal a fölfogással értek egyet, amely a templom belsőépítészeti átalakításának és teljes kifestésének elhatározását tartja a megújítás kezdetének,[22] az 1772–74. éveket jelöli meg az újjáépítés idejének, s a következő években történeteket csupán az elmaradt munkák pótlásának tekint.

A székesegyháznak a felújítást megelőző rendje a 17. század során alakult ki, akkoriak jórészt az oltárok titulusai. Az oltárok száma a 18. század első harmadában is nőtt, s Zichy Ferenc püspökségének első éveiben állandósult.

A főoltáron a székesegyház titulusának megfelelően Mária mennybemenetelét tisztelték, az északi hajó apszisában a Vérről könnyező Szűz Mária képe állt, a déli hajó apszisában Szent István első vértanú oltára. Mellékoltárokat állítottak Szent József, Szent Anna, Nepomuki Szent János, Szent Katalin, Szent Borbála, valamint a Három királyok, a Szent Kereszt és a Keresztlevétel tiszteletére. E hagyományos barokk ikonográfiai összképet erősítette meg Zichy Ferenc 1767-ben a Vérről könnyező Szűz Mária oltárának díszes újjáépítésével, s folytatta 1771–74-ben valamennyi folsorolt oltár újjáépítésével, s a székesegyház oldalhajóinak kifestetésével. A Maulbertsch által festett mennyezetképek az északi hajóban Krisztus győzelmét és az Annuntiatiót, a déliben Szent István első vértanú életének két jelenetét ábrázolják. Ezt a tematikát bővítette a középhajónak a Transzfigurációt ábrázoló mennyezetképe, amelyet Maulbertsch 1781-ben festett.

Új ikonográfiai elemet a magyar szentek tisztelete jelent: a magyar szentek megdicsőülésének monumentális képe a szentély mennyezetén, egy-egy Szent István- és Szent László-falkép a szentély két oldalfalán, s két oltár Szent István, illetve Szent László tiszteletére az áldoztatórács vonalában.

E nagy hagyományú tematikának a hatvanas évek közepe óta új hangszínya támadt, amely összekapcsolódott egyfelől Magyarországnak a Habsburg-birodalmon belül megnövekedett szerepével, illetve ennek fölismerésével, az uralkodónő által támogatott Szent István-kultusszal, másrészt azokkal a konzervatív katolikus törekvésekkel, amelyek a felvilágosodás különféle tendenciáival szemben az egyháznak a nemzet történetében betöltött szerepét kívánták bemutatni.

A program elméleti kerete a klasszicista esztétika, amely a földi és égi, reális-történelmi és vizionált ábrázolás közt tett különbséget, jeleneteiket pedig elkülönítette áb-

rázolásuk helye és módja szerint. Ennek megfelelően Győrben a mennyei jelenetek a boltozaton, a történelmi-ek pedig az alsó szférában, a szentély falain és az oltárokon nyertek megfogalmazást és első fázisává lettek a történelmi festészet nagy jövőjű műfajának.[23]

A falképek készítésével 1772 májusában bízták meg Maulbertschet, Jacob Gabriel Mollinaróval [24] pedig – mintegy e program bővítéseként – két évvel később szerződtek, hogy készítsen egy-egy Szent István- és Szent László-ólomdomborművet [25] az áldoztatórács vonalába, a fő- és oldalszentélyek bejáratához,[26], a Szent Katalin- és Szent Borbála-oltárok képei helyébe.[27]

Maulbertsch egyik grisaille képe a győri székesegyház építésének jelenetével azt ábrázolja, ahogyan Szent István megalapította a győri püspökséget. A szentélyben – szemben az itt tárgyalt rajz ábrázolásával – ez a kép került a *bal oldali* falra, bizonyára azért, mert ott, az oltár felől tekintett jobb kézre helyezték el a püspöki trónt. A vele egy vonalban, a szentély és az északi hajó bejáratánál álló oltárdomborművén Mollinaró azt a jelenetet ábrázolta, amelyen Szent István fölajánja országát Szűz Máriának. A fölajánlás-jelenet elvi kapcsolatot teremtett két téregység, a magyar szenteknek ajánlott középhajó és az északi templomhajó között, amelyet a benne álló kegyoltár miatt Mária hajójának tekintettek.

A szentély *jobb oldalára* Maulbertsch Szent László forráscodájának képét festette, vele egy oldalon az áldoztatórács vonalában álló oltáron pedig Mollinaró azt a jelenetet mintázta meg, amelyen Szent László király fölnyitatta Szent István sírját.[28]. Ez a jelenet a déli oldalhajóval teremtett elvi kapcsolatot.

A déli hajó és Szent László kapcsolata ma kevésbé nyilvánvaló, s bizonyításra szorul. A hajót és apszisának oltárát Szent István első vértanúnak szentelték, mennyezetének falképei is az ő történetének jeleneteit ábrázolják. Ez a hajó a Győr-belvárosi plébánia, a középkor végén elpusztult belvárosi plébániatemplom jogutódja.[29] Titulusa a középkori temploméval azonos.

A belváros polgárainak Szent Lászlóval való kapcsolata újabb keletű: az 1763. évben Szent László napján földrengés pusztította a várost, amelynek a fejemrelye körbevitelével párosult körmenet vetett véget. A László-napi körmenetet ettől kezdve minden évben megismételték: körbejárták a város védőfalait, mintegy megszentelték területét.[30] 1771-ben pápai rendelet kívánta az ünnepek számának korlátozását, egyes ünnepek eltörlését. Ez alkalmat adott a Szent László-napi körmenetnek a püspök és a város által való megerősítésére: a közös rendeletet 1772 júniusában hirdették ki.[31]

A középkori Szent László-herma, amelyet e meneteken díszes állványon hordoztak, 1606 óta volt a győri székesegyház kincse. 1700 óta tisztelték nyilvánosan,[32] egyes ünnepeken, állandó helye azonban a sekrestye oltárán, a kép mögött lévő ládában volt. Ott írták le 1767-ben. Fölteszem, hogy a hermát a székesegyház megújításának idején, 1771–74 között helyezték a székesegyház déli hajójának oltárára,[33] ahol aztán 1861-ig állott.[34]

A fogadalmi körmenettel Szent László király mintegy a Győr-belvárosi polgárok *védőszentjévé* lett, a szent erekljének a plébániájuk oltárára helyezése ezt közvetlenül is kifejezte. Maulbertsch falképének és a Szent László-oltárnak az elhelyezése a szentély *jobb oldalán* tehát arra szolgált, hogy összekösse a középteret a déli hajóval, amelyben Szent Lászlót tisztelték.



Zichy Ferenc első műve a székesegyházban a Mária-oltár díszes újjáépítése volt. A csodás kegyképet ezüstözött keretben helyezték el a gazdagon formált márványoltáron, amelyen kétoldalt két figura térdel, Szent István és Szent László. Az a két király, aki Magyarországot a Szent Szűznek ajánlotta. A győri székesegyház

felújítása során ezt az ikonográfiát a templom egészére kiterjesztették, az épület hagyományos ikonográfiáját mintegy megkettőzve mindhárom hajóját összekapcsolták a magyar szent királyok tiszteletével.

Dávid Ferenc

## JEGYZETEK

1 A tanulmány első közlése német nyelven megjelenik in: Ex fumo lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1999. A cikk tárgyát képező fényképét Haris Andrea találta Rév helyi Elemér hagyatékában, közlésének engedélyezését neki köszönöm. Vö. Haris Andrea: Rév helyi Elemér munkássága a tatai múzeum hagyatéki gyűjteménye tükrében. Tata 1988. Az új felvételeket Győrben Galacanu Efstatia készítette.

2 Mojzer Miklós: Kapossy János jegyzetei az egykori Grassalkovich-levéltár elpusztult tervtáráról. Művészettörténeti Értesítő XXXVII. 1988, 252–257.

3 Kapossy publikációs szándékára következtetünk abból, hogy jegyzékében a lefényképezett darabokat külön sorszámmal látta el, s csak ezeknél a tételeknél írta le a rajzok színeit.

4 A rajzok jó részén nincs cím, évszám, jelzés, megállapításaim csupán általánosítások a jelzett darabok alapján.

5 Toll, biszter, szépia, akvarell, j. n. 52,8 x 35,8 cm

6 Mojzer i. m. 256 (46/72).

7 Garas Klára: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796. Budapest 1960, 102–103; a rá vonatkozó szerződés: 250 (XLV.); a kivitelezés ideje: 251 (L.); a műjegyzékben: 220 (268., 269.).

8 A díszítőfestés terve alapjául olyan építészeti rajz szolgált, amelyen a pillérek a párkányzatban nem golyvázódtak, hanem egyenes gerendázatot fogta össze őket. Fölteszem, hogy a rajz Hefelevé tervének változata, amely a szentély oldalfala és a szabadon álló oszlopokkal tagolt apszis között nagyobb különbséget kívánt létrehozni. Ilyen Hefelevé korábbi műve, a bécsi szervita templom Szent Peregrinus-kápolnája (vö. Zsámbéky Mónika [szerk.]: Melchior Hefelevé [1716–1794] építész emlékkiállítása. Katalógus. Szombathely 1994, 126.). A győri székesegyházban a felépített megoldásban a félpillérek a főhajóban és a szentélyszakaszban egyformán, minden félpillér golyvázódik a főpárkányban. Ez a megvalósítás nagyvonalú és méltóságos, s egyben kevésbé radikálisan újító.

9 „Dafür werden ihm seitens des Bischofs 2000 Gulden, Logis und Kost, auch für die »anderen dreyen Herren« versprochen.” Szerződés a szentély kifestésére, l. Garas 1960, 251.

10 Az architektúra, illetve ornamentika festése Maulbertsch működése idején kevesebb figyelmet kapott, mint amekkorát az igen összetett látszatarchitektúrák többnyire olasz specialistái a század első felében. A dekoráció készítését a megrendelt figurális munka részeként kezelték, mestere nem kapott önálló szerződést, s ezért nevét sem említették sem a megrendelők, sem az elkészült műről tudósítók. Maulbertsch munkái sorában a szabályt erősítő kivétel a bécsi Hofkapelle kifestése, ahol az udvari megrendeléseket jellemző módon az architektúrafestést e szak akadémiái tanárára, Vinzenz Fischerre bízta.

Maulbertsch ornamentika-, illetve architektúrafestői közül a schwechati plébániatemplom munkájánál közreműködő J. B. Feyerle nevét helyi forrás, a pápai plébániatemplomban és a szombathelyi püspöki palotában közreműködő Martin Rummel nevét pedig Maulbertsch és a megrendelői között folytatott levelezés őrizte meg. Megjegyzendő, hogy Pápán és Szombathelyen a figurális kompozíciók belül alkalmazott nagyméretű architektúrát Maulbertsch, ezek festésére vonatkoztathatók a Rummellel kapcsolatos levélhelyek, azaz nem bizonyos, hogy ő volt az ornamentális részek festője. Vö. Garas 1960, 169.

11 A 18. századi épületterveket nem kötött léptékekben készítették. A rajzok nagyságát a rendelkezésre álló, illetve választott papír mérete szabta meg. A terveknek ugyanakkor a gyakorlatban kialakult a rajz céljával összefüggő ábrázolási aránya.

A ma használatos léptékek 19. századi kialakításakor ezeket az arányokat határozták meg számszerűen. L. Elisabeth Kieven: Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock. Ausstellungskatalog. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart 1993, Stuttgart, 1993

12 A Maulbertsch életművével összefüggő iratanyagban hasonló rajzokról csak egyetlen alkalommal esik szó. A pápai plébániatemplom kifestéséhez a figurális kompozíciók terveit Maulbertsch olajjal festette meg, az architektúrafestés terveit pedig megrajzolta vagy megrajzoltatta. Valamennyi jellegzetes felületről külön terv készült. A megbízóval, Eszterházy Károlylyal folytatott levelezésből kitűnik, hogy ezek kialakításának módját gondosan adták elő, s részletesen megírták, s kitűnik az is, hogy ezekért – ha segéd, vagy munkatárs is készíthette őket, mint ahogy föltételezzük – Maulbertsch teljes felelősséget vállalt. A bővebb levelezésnek csak két részletét idézzük: „Anbey folget ein Entwurf und Zeichnung der Architectur Verzierungen, der blawon umfange, Gurten und Holgurten mit ihren Antic-Verzierungen; [...] Die Rosenstabe, Festongehang, und was gelbe Zierathen sein, werden mit Gold erhöhet.” – írta Maulbertsch Eszterházy Károlynak 1782. március 9-én. A püspök válasza a dekoratív tervre és a figurális kompozíciók tervének dekoratív részeire is kiterjed: „In den obgemeldeten und hier beygelegten Scicen, sind die Architectur-Verzierungen sowohl in bley als Oelfarben gut ausgedruckt und angebracht; Auch der Gedancke das Gelbe mit Gold zu erhöhen ist gut. Was noch hinwieder in den Gurten fehlen soll, verlasse mich auf ihre Geschicklichkeit in Werk selbst.” L. Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch. Wien 1977, 445–446, Szemrecsányi Miklós: Eger művészetéről. Budapest 1937, 299–300. forrásközlése nyomán.

13 Haberditzl i. m. 357–358.

14 Garas 1960, 106.

15 A jezsuiták Szent Ignác-temploma 1636–1641 között épült. Vö. Pigler Andor: A győri Szt. Ignác templom és mennyezetképe. Budapest 1923. A győri székesegyház mai elrendezése és boltozatainak jó része a Giovanni Battista Rava vezette 1639–1645-ös átépítés eredménye. Akkor épült a középhajó szentélyszakaszának boltozata is, amelyet magasra nyúló fiókjai különböztetnek meg a diadalívtől nyugatra eső szakasz korábban elkészült fiókos dongaboltozatától. L. Levárdy Ferenc: A középkori győri székesegyház pusztulása és első barokk átépítése. Arrabona 12. Győr, 1970, 83–109.

16 Ulrike Knall-Brskovsky: Italienische Quadraturisten in Österreich. Wien–Köln–Graz 1984, 171–177.

17 A szombathelyi püspöki palota dísztermének mennyezetképén jelennek meg elbeszélő csoportok a látszatarchitektúra régiójában.

18 Garas 1960, 71, 90; Kapossy János: Maulbertsch a szombathelyi püspöki palotában. Szombathely 1943 és Franz Matsche: Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock. In: August Tacke (Hg.): Herbst des Barock. München–Berlin 1998, 203–215.

19 Az első évszám az új orgona építésének ideje, a második az új szőszék rácsáé. Ezekre s a következőkre: Bedy Vince: A győri székesegyház története. Győr 1936 és Boros Lajos: A győri székesegyház. Budapest é. n. Az itt következő lábjegyzetek azokra a művekre utalnak csupán, amelyek a levéltári anyagot használták, jelzettel vagy szöveget idéztek.

20 Az Írországból hozott kegykép csodája a Szűz vérről való verejtékezése. Az ikonográfiailag precíz megnevezés tehát, mint



erre az oltárról szakdolgozatot készítő *Serfőző Szabolcs* felhívta a figyelmemet, ez lenne. (L. a Művészettörténeti Értesítő jelen kötetében megjelenő tanulmányát.) Sopron megyei születésű kolégám, *Galavics Géza* viszont az oltárról szóló régi népéneket énekelte el, amely a Vérről könnyező Szűzanyáról szól. Az oltár megnevezésében tehát ehhez a hagyományhoz igazodom.

21 *Bárdos Kornél*: Győr zenéje a 17–18. században. Budapest 1980, 74.

22 Az összefüggő munkálatok a Mária-hajóban kezdődtek: nyilván 1771-ben kötötték azt a szerződést, amelynek megfelelően Maulbertschnek a Szent Anna és Nep. Szent János-oltárkép elkészítéséért fizettek 1772. február 18-án (*Garas* 1960, 250 [XLIV.]) 1772. év első felében oltárépítő és festési munkálatok csak itt folytak. Az első olyan szerződés, amely a Mária-hajón kívüli területre vonatkozik, 1772. május 29-én kötött, az első olyan pedig, amely Melchior Hefele tervének elkészültét föltételezi, szeptember 11-én. Vö. *Bedy* i. m. 23. Hefele megbízásáról csak a Zichy Ferenc aranymiséjéről írott beszámolókból tudunk. Ezek legrészletesebbike azt is elmondja, hogy erre nézve kikérték a bécsi akadémia véleményét is. Ez úgy értendő, hogy Hefele tervét véleményezésre bemutatták az akadémiának, vö. *Bárdos* i. m. 62.

23 *Garas* 1960, 106–107.

24 *Luigi A. Ronzoni*: Jacob Gabriel De Mollinarolo Detto Müller Polykletes Austriacus. In: Michael Krapf (Hg.): Georg Raphael Donner 1693–1741. Ausstellungskatalog. Österreichische Galerie, Wien 1993, 160–185.

25 A Mollinarolo-szerződés levéltári jelzetét közli *Aggházy Mária*: A barokk szobrászat Magyarországon. Budapest 1959, I. 244. A szerződéskötés idejeként megadott évszám (1770) bizonyára sajtóhiba, nem az viszont Aggházynak az iratot ismertető szövegébe foglalt másik adat, amely szerint a két oltárdomborműnek s a velük összefüggő díszítéseknek 1774 végére kellett elkészülniük. A győri székesegyház munkáit 1773–1774-ben Zichy püspök aranymiséjének ünnepéhez igazították, amelyet 1774. augusztus 15-én tartottak meg. Mollinarolo legkorábban 1773 végén szerződhetett a nagy ünnepnél később elkészülő munkára.

26 Az áldoztatórács vonalában elhelyezkedő pillérek nyugati oldala a szentély és az oldalhajók közötti felület. Ezek vonalában az oldalhajókban egy-egy lépcsőt helyeztek el. Az oldalha-

jók mellékoltárai mind e lépcsőktől keletre eső szakaszaiban helyezkednek el. Az oldalhajók nyugati szakaszai nyitott árkádokkal közlekednek a középhajóval, a keleti szakaszokat a kanonoki stallumok háta zártabb térré teszi. A térkarakter e kettős különbsége miatt az oldalhajók keleti része oldalszentélyeknek is minősíthető.

27 A Borbála-oltár 1772-beli újjáépítéséről, valamint a Borbála- és Szent István-oltárok azonosságáról l. *Bedy* i. m. 28.

28 A jelenet egyben célzás Szent István karereklyéjére: a kendőbe csavart Szent Jobbot a sír fölött angyal emeli. Az ereklyét Raguzából Bécsbe, s onnan Budára hazatértében 1771. június 15-én a győri székesegyház főoltárán is imádták. Vö. *Holovics Flórián*: A Szent Jobb hazatérése. Vigilia 1971, 8. sz. 554–555. A belső sekrestye falára, ahol 1771-ben egy éjszaka őrizték az ereklyét, a győri Haydin Ferenc festett az eseményt megörökítő falképet. A falkép elpusztult évszámát (1771) *Bedy Vince* látta.

29 *Bárdos* i. m. 75.

30 Úgy, ahogyan az másik nagy ünnepükön, a töröktől való megszabadulás emlékűnnepén másfél évszázada szokás volt: *Bárdos* i. m. 27; *Galavics Géza*: Kössünk kardot az pogány ellen. Budapest 1986, 33.

31 *Bárdos* i. m. 78.

32 *Beke László*: Sodronyzománcos ötvösművek. Budapest 1980, 73.

33 Az 1767-es vizitáció vonatkozó szöveghelyét s a következő adatokat l. *Fábián István*: Szent László király győri ereklyéjéről. Győr 1868. Könyvecskéjében Fábián közli Dongó Mihály kanonoknak a szeminárium ebédlőjében őrzött arcképe föliratát is: „Capiti S. Ladislai detecto die 5-a Junii 1771.” Véleményem szerint e szöveg a herma oltárra helyezésének időpontját örökíti meg, míg Fábián értelmezésében az elveszett ereklye fölfedezéséről szól. Dongó Mihály 1771-ben pápai, később székesegyházi főesperes volt: *Bedy Vince*: A győri székeskáptalan története. Győr 1938, 467.

34 A hermát Szent István első vértanú oltárán írta le a székesegyház 1790-beli következő vizitációja s a későbbi dokumentumok. Amikor azután Simor János a székesegyház egyetlen, középkori formáját megőrzött kápolnáját, a Hédervári-kápolnát stílushű módon felújította, Szent László tiszteletére szentelte újra, s a hermát benne helyezte el. Ott áll ma is.



## KÍSÉRLET NÉHÁNY MAGYARORSZÁGI ÖTVÖSJEGY FELOLDÁSÁRA VI.

Korábbi közleményeim [1] folytatásaként magángyűjteményekben talált új ötvösjegyeket, illetve jegyváltozatokat kívánok bemutatni, és megkísérlem az új jegyek feloldását. A már közölt jegyek esetében most is általában Kőszeghy Elemér jegykönyvére,[2] illetve a pestbudaai jegyek esetében P. Brestyánszky Ilona munkájára [3] hivatkozom a jegy ottani folyószámával.

### Pest

P. Brestyánszky Ilona 1956-ban publikálta először a kiskundorozsmai rk. templom MS mesterjegyű kelyhét pesti B:116 próbajeggyel és az 1787. december 10.–1792. december 9. között használt K évbetűvel.[4] A kelyhet ajándékozási felirata alapján 1790-re datálta és Schwager János Mihályt mint szóba jöhető mestert említette, azzal a megjegyzéssel, hogy ismert műveinek késő barokk-rokokó stílusa eltér a kehely copf jellegű kialakításától, de a pesti ötvösök között ő nem ismer más ilyen monogramú mestert. Ugyanezt megismétli 1970-ben, de tanulmánya katalógus részében már határozottan Schwager János Mihálynak tulajdonítja a kiskundorozsmai kelyhet.[5] 1977-ben kiadott könyvében viszont Semler Miksa nevéhez sorolja.[6] A mesterjegy rajzát azonban sem korábban, sem ekkor nem közölte. Schwager szerzősége ellen szól, mint P. Brestyánszky jegykönyvében közli, hogy 1791-ben már nem élt.[7] Schwager János Mihály pontos halálozási dátuma azonban 1788. szeptember 7.[8] (ekkor 50 éves volt), és ez automatikusan kizárja őt a kehely mestereként szóba jöhető ötvösök közül. Gondolhatnánk még Skultéty Mátyásra is, de róla csak egy bizonytalan adattal rendelkezünk, miszerint 1785-ben a választott polgárok között szerepelt. [9] Elfogadhatjuk tehát, hogy a kiskundorozsmai kelyhet, amely jelenleg az Egyházmegyei Múzeumban Szegeden található, Semler Miksa készítette, akinek mesterjegyét a kehelyről itt közlöm.[10]

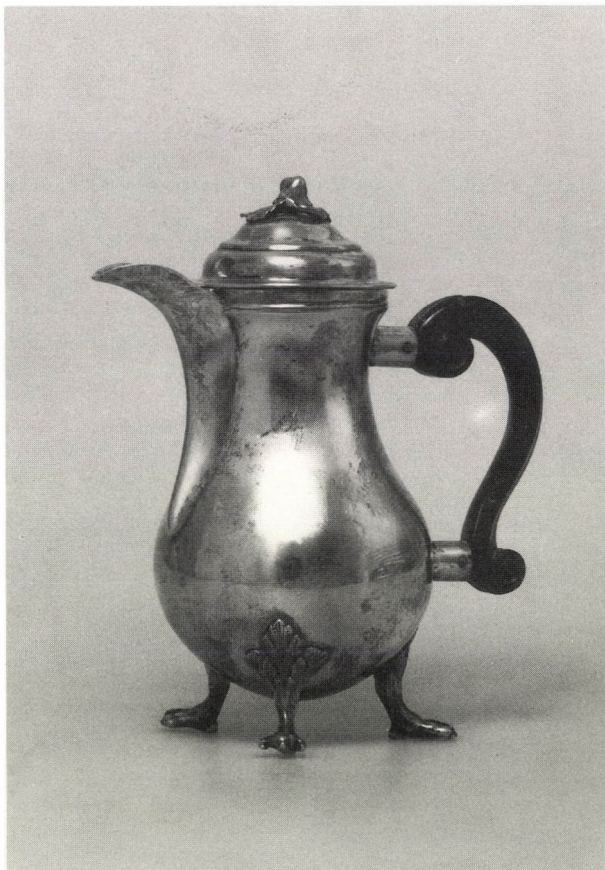


A kehellyel való foglalkozásnak az adott aktualitást, hogy ugyanezekkel a jegyekkel magángyűjteményben találtam egy szép kávéskannát, amely már semmiképpen sem illeszthető Schwager János Mihály ismert művei közé. Semler Miksa Münchenben született, ahol 1770. május 27-től Johann Baptist Rousseau müncheni ötvösmester [11] legénye. 1787. január 8-án egy pesti polgár özvegyét vette feleségül, 1788. augusztus 24-én felvették a pesti ötvöscéhbe mint aranyművest. A pesti polgárjogot 1790. április 13-án kapta meg. 1798. február 6-án halt meg 38 éves korában.[12] Özvegye 1798. november 10-én

eladta aranyműves mesterjogát Schletter Ferencnek.[13] Az életrajzi adatok körüli bizonytalanságok, amelyek sokszor akadályozzák tárgyak, mesterjegyek meghatározását, újólág felhívják figyelmünket az anyakönyvi kutatások fontosságára.



Egymás után két budapesti árverésen szerepelt egy gyertyatartópár. A jól felismerhető, de elmosódott rajza miatt pontosan meg nem határozható pesti próbajegy mellett a beütött P évbetű (B:203) lehetővé tette a készítés idejének meghatározását, miszerint a gyertyatartópár 1810–1815 között készülhetett. Mesterének, Trautzl Jó-



1. Semler Miksa: Kávéskan. Pest, 1788–1792





2. Trautzl József: Gyertyatartópár. Pest, 1810–1815

zsefnek fenti, eddig közöletlen mesterjegye volt ráüve.[14] Ugyanezt a mesterjegyet megtaláltam egy magángyűjtemény evőkanalán is 1818-as próbajeggyel (B:124) és A évbetűvel (B:205) együtt. Trautzl József a Prágából bevándorolt Trautzl Ferenc József pesti ötvösmester fia volt. Roth János Mátyás budai ötvösmester inasa 1778. június 28-tól 1784. június 17-ig; apja halála után 1791 májusában átvette műhelyét és a mesterjogot. Remekét csak 1795. május 1-én mutatta be és ezután vették fel a céhbe.[15] Műhelye 1803-ban az Úri utcában volt a pesti Belvárosban.[16] Négy inasát ismerjük.[17] Trautzl József 1818. május 29-én halt meg.[18] A műhelyt özvegye, Rozina vezette tovább. Még 1822-ben is az Úri utcában működött,[19] sőt még szerepelt az 1828-as összeírásban is.[20] Trautzl Józsefnek B:119 próbajeggyel és N évbetűvel SG monogramú gyertyatartója van az Iparművészeti Múzeumban és 1936-ban pipaverete volt a műkereskedelemben, de ez azóta lappang. B:126 próbajeggyel 1820-ban készült sótartópárja ugyancsak az Iparművészeti Múzeumban van.[21] 1987-ben a budapesti műkereskedelemben láttam kókuszdióból készült fedeles, talpas poharát. A készítésének pontos idejét megadó évbetűt nem jegyeztem fel.

**DIETRICH**

Szintén budapesti műkereskedelemben láttam hat kávéskanalat 1862-es pesti próbajeggyel, PESTH helyb-

lyeggel és a fenti mesterjeggyel. Ez Dietrich Mihály új mesterjegye. Dietrich 1846. augusztus 1-től volt Schickinger József pesti mester inasa. Még 1868-ban is szerepel.[22] Eddig két mesterjegye volt ismert. A B:243 DM jeggyel 1862-ben készült evőeszközei jelenleg lappanganak, a B:244 MD jeggyel 1863-ban készült evőkanala az Iparművészeti Múzeumban van. Egy evőkanalat készített 1860 körül Wester Gusztáv bártfai ötvösnek a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött étkészletéhez.[23] A budapesti műkereskedelemből került 1865-ben készült gyertyatartópárja a Budapesti Történeti Múzeumba.[24]

**WJ**

Budapesti műkereskedelemben, különböző üzletekben a fenti mesterjeggyel evőeszközöket találtam 1997-ben. Az egyik üzletben 1866-os pesti próbajeggyel teljes hatszemélyes étkészlet volt, benne négy tálalóval. Egy másikban OA monogramos étkészlet töredékei voltak: 1866-os pesti próbajeggyel egy főzelékes tálaló kanál, 1867-es pesti próbajeggyel merőkanál, főzelékes tálaló kanál, hat evőkanál és hat kávéskanal volt. A mesterjegy Weigerth (Veigerth) Jánosé lehet, aki Pesten született 1825-ben. 1850. január 13-án lett mester, és 1852-ben műhelye a Ferenciek terén (Franziskanerplatz 467) volt.[25] Weigerth háztulajdonos lehetett a Józsefvárosban, ahol 1862-ben kerítésfalat építtetett és szőleje volt Kőbányán az Óhegyi dűlőben, ahol 1866-ban vincellérházat építtetett.[26] Műveit eddig még nem ismertük.

**Z**

Budapesti magángyűjteményben találtam Pest 1818-as próbajegyével, A évbetűvel és a fenti mesterjeggyel egy foglalt kókuszdióból készült cukortartót. A mesterjegy Zahn József új jegyváltozata. Zahn a morvaországi Znaimból került Pestre. 1802. május 5-én Zeller Ferenc özvegyétől megvette férje mesterjogát. 1802. december 10-én kapta fel remekrajzát és 1804. április 22-én lett mester. 1805. március 4-én pesti polgárjogot kapott. 1814-1826 között alcéhmester.[27] Szerepelt az 1828-as országos összeírásban.[28] 1803-ban műhelye, ami a Zeller özvegyétől átvett műhely lehetett, az Úri utcában volt.[29] 1822-ben a Kigyó utcában (Schlangengasse 434), 1827-ben a Belváros 557. sz. alatt működött. 1834-ben még élt. Fia, József 1827. december 12-től Giergl Alajos inasa volt, de idejét 1823. november 1-től számítják. Zahn Józsefnek három inasát ismerjük.[30] A fenti kókuszdiós cukortartón kívül ismerjük B:337 mesterjeggyel 1806 körül készült örökmécesét és cukorszóróját O évbetűvel, valamint 1818-ban készült sótartóját a Budapesti Történeti Múzeumból.[31] 1806 körül készült O évbetűs kanala és 1818-ban készült sótartója az Iparművészeti Múzeumban, cukorszórója a Magyar Nemzeti Múzeumban van. A q évbetűs 1816–1818 körül készült, egykor magángyűjteményben volt sótartója lappang. A kecskeméti református egyház őrzi 1810-1815 körül készült, P évbetűs kannáját.[32] Ugyanitt található 1812-ben készült úrasztali kelyhe is.[33] Magángyűjteményben láttam O évbetűs 1806 körüli kerek testű, négy lábon álló fedeles cukortartóját.





3. Zahn József: Cukortartó. Pest, 1818

Buda

**JW**

1997 májusában a Wiener Internationale Antiquitätenmesse egyik kiállítójánál láttam egy sótartópárt Buda 1815. évi próbajegyével, B évbetűvel és a fenti mesterjeggyel. Ez a jegy Wurtzinger József új mesterjegye lehet. Wurtzinger József Bécsben született, Huber Xaver Ferenc inasa volt hat évig. 1790. március 20-án szabadult fel. A vándorévek után 1808. november 6-án volt mesterével társult. 1809. január 6-án mester lett és 1811. július 17-én budai polgárjogot kapott.[34] 1845-ben műhelye volt a Vízivárosban. Három inasát és négy legényét ismerjük.[35] Korábban már ismert volt Wurtzinger két mesterjegy-változata. A B:83 mesterjeggyel evőkészlete (1809 körül) és sótartója (1815), a B:84 mesterjeggyel tájképpaverete (1810) és ugyancsak sótartója (1815) volt magángyűjteményben.[36] Ez utóbbi szerepelt kiállításon is.[37] Sajnos ezek a művek lappanganak. Viszont ma is megvan 1815-ben készült pipafoglalata a tápiószzelei Blaskovich Múzeumban.[38]

Magángyűjteményben Czigler Pál Ferenc B:54 mesterjeggyével, 1826-os budai próbajeggyel (B:22) és F évbetűvel (B:50) találtam egy tejmerőt. Czigler Pál Komáromban született, de már Budán volt inas.[39] 1793-ban lett mester.[40] Nagyon kevés művét ismerjük. A Magyar Nemzeti Múzeumban van 1780 körül készült (próba-

jegye B:3), zománcképekkel díszített kelyhe. A Budapesti Történeti Múzeum 1800 körüli sótartóját (B:4), 1805 körüli fedeles-talpas cukortartóját (B:15) és 1815-ben készült (B:18) ivópoharát őrzi. A krisztinavárosi plébánia templomban van 1800 körüli (B:7) asztali feszülete, a budapesti Zsidó Múzeumban 1815-ben készült (B:18) adománygyűjtő csészéje. Egykor magántulajdonban volt egy kannája 1815-ből (B:18). Eddig ismert legkésőbbi munkája az Iparművészeti Múzeum kávéskanala 1821-ből (B:19).[41] Az eddigi irodalom szerint 1824-ben említik utoljára. Mint láttuk, a most közölt tejmerő 1826-ban készült, tehát Czigler munkássága legalább eddig kiterjeszthető. Ez újból ráirányíthatja a figyelmet a már fentebb jelzett anyakönyvi kutatások szükségességére.

Baja

A budapesti műkereskedelemben 1997-ben láttam Schönberger András bajai ötvösmester hatszemélyes ét-készletét (6-6 evőkanál, kés, villa, kávéskanál). A készlet jelzése nagyon érdekes volt. Az evőkanalakon és a villákon a K:23 próbajegy és K:28 mesterjegy mellett a már korábban közölt BAJA helybélyeg [42] és különös rajzú I ellenőrző betű volt. (Ugyanezekkel a jegyekkel később egy magángyűjteményben is találtam egy evőkanalat.)

**I AS 13**  
**SCHÖNBERGER**

A késeken a mester AS betűkből beütött kis méretű, keretezés nélküli új mesterjegye és a szintén már közölt [43] körbe írt 13 finomsági jegy volt. A kávéskanalakon az I ellenőrző betű mellett a BAJA helybélyeg, a mester szintén új, nyomtatott betűs mesterjegye és vegyesen hol a körbe írt, hol a fenti új, négyszögbe írt finomsági jegy volt. Ugyanezzel a négyszögbe írt finomsági jeggyel korábban már láttam magángyűjteményben egy kávéskanalat, amelyen a finomsági jegy mellett K:26 mesterjegy és BAJA helybélyeg volt. Egy másik gyűjteményben evőkanálón csak K:23 próbajegy és K:28 mesterjegy volt. Schönberger Andrásnak 1820 körül készült nagyon szép empire kávéskannája van az Iparművészeti Múzeumban, amelynek fedelére fekvő szarvas figuráját helyezte a mester. Ezt a kannát kiállították Belgrádban a magyar ötvösséget bemutató kiállításon 1968-ban.[44] Aukción fordult elő cukorszóró kanala a K:26, K:27 vagy a most közölt AS mesterjeggyel.[45] Kőszeghy K:26 mesterjeggyel és K:23 próbával kis méretű kannáját ismerte, amelynek fedelére golyót helyezett a mester. A K:27 mesterjeggyel empire cukorszóróját, K:28 mesterjeggyel tejmerőjét ismerte, mindkettőt K:24 próbajeggyel.[46] Schönberger András a budai céh kötelékébe tartozó Gartner Ferenc bajai ötvösmester inasa volt 1802. április 24-től öt éven át.[47] 1828-ban már mesterként szerepelt Baján az országos összeírásban.[48]

Besztercebánya

Magángyűjteményben találtam két evőkanalat M monogrammal és Georgius Sodomka K:116 mesterjeggyével. A kanalak érdekessége, hogy rajtuk Besztercebánya eddig közöletlen 1817-es évszámú próbajegye és beütött H





4. Kászonyi László: Cukorszóró. Debrecen, 19. század első fele

évbetű volt. Ez az évbetű nem illik az eddig publikált sorozatba. Kőszeghynél 1818-ban D évbetű és 1823-ban I évbetű szerepel. Sodomka rendkívül termékeny mester, éppen ezért munkássága részletes ismertetésétől itt eltekintek.



Árverésen szerepelt Besztercebánya 1855-ös évszámú próbajegyével egy MB monogrammú evőkanál.[49] A kanálon Mixkovszky Károly új mesterjegye volt.



Mixkovszky Frigyes besztercebányai polgári esztergályos fia, Károly, 1817. január 5-én szegődött inasnak Libay Sámuel ötvösmesterhez, és 1820. szeptember 7-én szabadult fel. 1828. augusztus 20-án az ekkor Radványban lakó Mixkovszky felvételre jelentkezett a besztercebányai céhbe, de elutasították. 1844-től 1852-ig mint a város által jogosított arany- és ezüstműves működik Besztercebányán. 1852. május 24-én kéri a beiktatását a céhbe, ami tekintettel nyolc éves helybeli működésére, meg is történik. 1861-ben és 1869–1870 között második céhmester. Három inasáról is tudunk.[50] Edig Mixkovszkynak két jegyváltozata volt ismert: a K:126 ovális keretbe írt CM betűk (sótartók kerek talpon [51])

és a K:127 kurzív kisbetűs „Mixkovsky” (levesmerő és 1848-as húszasokból készült kávéskanalak [52]). Korábban két kis csemegevillája szerepelt már árverésen, de nem tudni, melyik jegyváltozattal.[53]

#### Debrecen

Árverésről került magángyűjteménybe egy áttört fedelű, balusztér testű cukorszóró.[54] A cukorszórón új debreceni próbajegy és KL mesterjegye volt.



A mesterjegye Kászonyi vagy Kászonyi László mesterjegye, aki Miskolcon született és 1810. augusztus 9. és 1814. szeptember 13. között Kassán volt inas Dendely Józsefnél.[55] Debrecenben 1826–1835 között mutatható ki az iratokból.[56] Szerepelt az 1828-as országos összeírásban is.[57] Az ő munkája lehet a Szabolcs-Szatmár megyei Lövépetri református templomának úrvacsorakelyhe is 1832-ből, valószínűleg ugyancsak a most bemutatott mesterjeggyel.[58] A debreceni református egyház napi használatában volt egy keresztelől tál és kanna, amelyen a KL monogram szív alakú keretbe van foglalva. A kancsón 1821-es, a tálon 1828-as ajándékozási felirat van. A tál peremén az ötvös is kiírta teljes nevét: „Készítette Kászonyi László arany- és ezüstműves, Debrecenben.”[59]

#### Eperjes

Magángyűjteményben találtam két evőkanalat, az eperjesi Leopoldus (Leo) Janowitz munkáját. Az első K:652 mesterjegye mellett Eperjes 1839-es évszámú új próbajegye szerepel.



Ez a próbajegy azonos típusú, mint a K:621 1821-es jegy, csak az évszám más. Ugyanezzel a mesterjeggyel és K:624 próbajeggyel tojásdad tálcája magántulajdonban, egy kanala pedig K:625 próbajeggyel (1842-es évszám) brassói múzeumban volt. Másik LJ mesterjeggyel (K:653) láda alakú filigrán doboza volt magántulajdonban.[60] Lábasát (K:652 mesterjegye, K:624 próbajegy) az eperjesi múzeum őrzi.[61] Egy budapesti magángyűjteményből cukorszóróját ismerem a K:653 mesterjeggyel és K:624 próbajeggyel. Másik magángyűjteményben talpas tálja van K:652 mesterjeggyel, de ezen a K:624 próbajegyhez hasonló jegyváltozat található:



Ezen a 13-as szám és az E betű között nincs elválasztó vonal. (Nem elkopott, hanem nem is lehetett, mert úgy alakították ki a rajzolatot.) Korábban egy árverésen sze-



repelt 1840 körülre datált gyümölcsállványa, meghatározatlan mesterjeggyel.[62] Az eddigieknél azonban sokkal érdekesebb a fent említett magángyűjtemény másik kanala. Ezen Janowitz K:652 mesterjegyének új változata (a korábban az L és J betűk között középen, az új változaton alul van a pont) és egy teljesen új típusú próbajegy van 1852-es évszámmal.



**L. JANOWITZ**

Ez a próbajegy alakilag teljesen megegyezik az osztórák fémjelzés próbajegyével, az E betű a tirol Hall megkülönböztető jelzése 1824-től.[63] Tirolban azonban sohasem dolgozott Janowitz nevű ötvös,[64] és így a mesterjegy azonosítása az eperjesi Janowitzcal és a próbajegy meghatározása, mint teljesen új típusú magyarországi, nevezetesen mint eperjesi próbajegy, nem vitatható. (A tudatos hamisítás ilyen igénytelen tárgy esetén kizárható. Az pedig, hogy egy már fémjelzett, de mesterjegy nélküli kanálra ütötte volna utólag saját mesterjegyét, nem valószínű.) Ez pedig érdeklődésünket ráterelheti eddig magyarországiak figyelembe nem vett tárgyra is. Janowitz életrajzi adataiba bár beilleszthető lenne külföldi működés, az ottaniak tudta nélkül ez elképzelhetetlen. Janowitz Leo Rombauer Mátyás inasa volt Eperjesen



5. Janowitz Leo: Cukorszóró. Eperjes, 19. század közepe



6. Janowitz Leo: Talpas tál. Eperjes, 19. század közepe

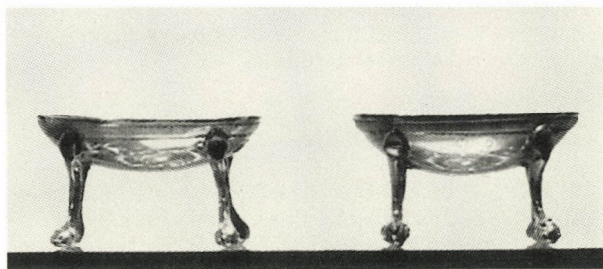
1828-tól 1832. február 11-ig. Bár mesterremekét csak 1852-ben kapta fel és csak ekkor lett hivatalosan is mester[65], az évszamos próbajegyek fenti tanúsága szerint már korábban is dolgozott Eperjesen. Az 1846-os eperjesi iparműkiállításon is részt vett, ahol az „arany- és ezüstművesek szép tehetséget tanúsított dolgozatokat mutatnak be.”[66] Janowitz Leo 1861-ben halt meg.[67]

Újabb került elő egy másik eperjesi ötvös munkája is. Egy szép sőtartópár egyik darabján Gottfried Keler K:654 mesterjegye és Eperjes 1820 körülre datált K:620 próbajegy van. A másikon kétszer beütött, szívbe foglalt 12 és MG mesterjegy.[68]



**MG**

Valószínűsítve, hogy a sőtartóhoz utólag készített kiegészítés is Eperjesen készült, a mesterjegy Matheides Gusztávé lehet, és a próbajegy az 1860-as években lehetett használatban. Matheides Gusztáv apjánál, Matheides Károlynál volt inas 1849-től. Mesterremekét 1862. február 15-én kapta fel és április 26-án mester lett.[69] Munkássága ismeretlen. (A mesterjegy MC-nek is olvasható lenne, mint Matheides Károly jegye, de a magyar betűsorrendhez K betű illene a keresztnévben.)

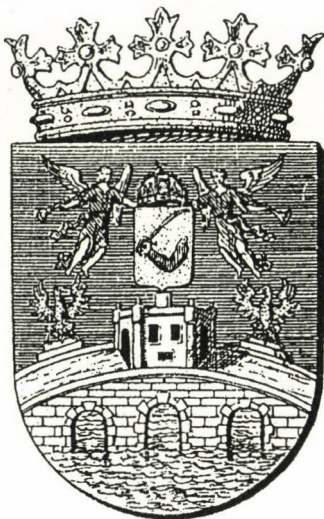


7. Gottfried Keler és Matheides Gusztáv: Sőtartópár. Eperjes, 19. század közepe



Eszék?

Magángyűjteményben találtam egy kávéskanalat KS mesterjeggyel és egy olyan próbajeggyel, amely több elemében (kaputorony, felette kardot tartó behajlított kar) Eszék 1809-ben nyert címerére emlékeztet.[70]



8. Eszék címere



Eszék próbajegye eddig ismeretlen volt.[71] A címeradományozás évszáma alapján ez a valószínűleg eszéki próbajegy a 19. század első felében lehetett használatban. Eszék ötvösségéről, bár Szlavónia legjelentősebb ötvösközpontja volt, nagyon keveset tudunk. Az 1723-as szabadalomlevél négy ötvöst említ,[72] egy 1753-as összeírásból három mester neve ismert,[73] Ivo Lentic kutatásaiból további mesterek neve vált ismertté a 18. századból és részletes feldolgozást nyert Antonius Mayr munkássága.[74] Azonban a 19. századi ötvösökről, talán éppen a próbajegy azonosíthatatlansága miatt, még ennél is kevesebbet tudunk. Mindössze négy mesternevet publikáltak.[75] Ezek alapján a KS mesterjegy feloldása eddig nem sikerült és a próbajegy azonosítását is feltételesnek kell tekinteni. Közlését a további kutatás megkönnyítése érdekében szükségesnek tartottam.

Győr

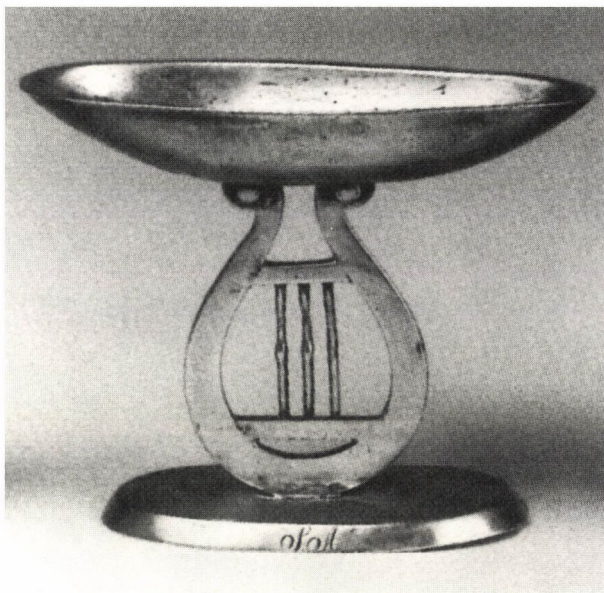
A győri ötvöscéhben az évszamos próbajegyek bevezetése előtt ellenőrző betűket használtak. Ezek a céhnapló szerint változó időközönként cserélődtek 1767 és 1797 között. Ekkor, úgy látszik, felhagytak ezzel a gyakorlattal. A már évszamos jegyek mellett 1821-től újra kezdtek ellenőrző betűket használni, de ezek a céhnaplóban nem

szerepelnek. Az A betű 1821-es próbajeggyel fordult tárgyakon elő, a B betű pedig rendszertelenül 1823 és 1848 között. Több ellenőrző betűről eddig nem tudtunk.[76] Magángyűjteményben találtam Ortnér Márton K:766A mesterjeggyel és K:724 1848-as győri próbajeggyel egy bütykös végű evőkanalat, amelyen R ellenőrző betű volt. Semmilyen rendszer szerint sem sikerült ezeket valamilyen sorrendbe illeszteni. Úgy látszik, ezen a téren is érhetnek még meglepetések.[77]

Gyulafehérvár/Kolozsvár



Budapesti aukción került árverésre egy sótartó.[78] A sótartón Gyulafehérvár K:776 próbajegyének kicsit eltérő változata (sajnos nem rajzoltam le) és Budai Károly fenti, új mesterjegye volt. Budai Károly Bécsben született 1804-ben. Gyulafehérváron kapott polgárjogot 1828. január 17-én.[79] Budai korábban már publikált CB mesterjeggyel (K:781) ismerjük vert szegélydíszű poharát a kolozsvári Művészeti Múzeumból (1861-es felirattal) és sima körte nódusú, hólyagos kosarú kelyhét és a hozzá tartozó paténát a nagyajtai evangélikus templom tulajdonából (1862-es felirattal). Ezeken a tárgyakon a K:777 próbajegy (finomsági jegy) található.[80] Budai Károly valószínűleg azonos azzal az aranyművessel, aki 1850-ben Nagyenyedről, az ottani tanács támogatásával kérte a kolozsvári tanácstól átköltözésének engedélyezését.[81] 1850. július 12-én már Kolozsvárott köt házasságot Papp Zsuzsannával, Veress Ferenc kolozsvári fényképész rokonával. Valószínűleg kitanulta a fényképezetet is, de a kolozsvári sajtóban mindig aranyművesként említik, így az 1873. április 5-i elhunyt alkalmából megjelent gyászjelentésben is. Budai évtizedeken át a kolozsvári zálogház becsüseként kereste megélhetését.[82] Amennyiben a



9. Budai Károly: Sótartó. Gyulafehérvár, 19. század közepe



gyulafehérvári és a kolozsvári ötvös azonossága igazolható, márpedig ez nagy valószínűséggel így van, a K:777 próbajegy kolozsvári és az új „Buday” mesterjegy volt a korábbi, a Gyulafehérváron használt, míg a másik, a CB (K:781) mesterjegy pedig a Kolozsvárott használt jegye Budai Károlynak.

Kolozsvár



A fenti próbajegyet és mesterjegyet budapesti magángyűjtemény kávéskanalán találtam. A mesterjegy valószínűleg Szathmári György új mesterjegye, a K:1009 (SzGy) körbe írt változata, amelynél a befoglaló idom miatt a betűk zsúfoltabbak, az y és a G összevonódott. B. Nagy Margit kutatásai mutatták ki, hogy Kolozsvárott közel egyidejűleg két Szathmári György működött. Az első Szathmári György a levéltári forrásokban 1821-ben tűnt fel és 1843-ban halt meg. A másik Szathmári Györgyöt 1835-ben említik a levéltári források először. 1843 után is több pere van a város előtt és még 1850-ben is említik nevét.[83] A Szathmári Györgyhez kapcsolt mesterjegyekkel (K:1009 SzGy névbetűk, és a két sorba kiírt „Szathmári” K:1009 A,B,C változatok) nagyon sok tárgy maradt fent egyrészt múzeumokban (Magyar Nemzeti Múzeum Budapest, Művészeti Múzeum Kolozsvár), másrészt magángyűjteményekben, és nagyon gyakoriak árveréseken is. Ezek felsorolására itt nem vállalkozom. A jegyek alapján a két Szathmári szétválasztása nagyon nehéz, de talán nem lehetetlen. Mindketten működésüket – a tárgyakon talált próbabélyegek tanúsága szerint – már a század elején kezdték, nagyjából egy időben, de a második Szathmári György jó tíz évvel élhette túl rokonát (névrokonát?). Feltevéselem szerint a kiírt névbetűjű mesterjegy kapcsolható hozzá, mivel ezzel lényegesen több tárgy fordul elő, míg a betűkkel jelzett másik és a most előkerült új mesterjegy is az első Szathmári György jegye lehetett.

Az első Szathmári György 1842-ben öregségére való tekintettel azt kérte, hogy a katonaságtól megszökött fiáért ne őt vonják felelősségre, amikor azt sem tudja, hol van.[84] Lehet, hogy ez a fiú volt az a Szathmári Elek aranyműves, aki megvásárolta az örökösöktől a kolozsvári Fő téren álló Wolphard-Kakas-házat és az 1890-es években egy részének, valamint egy szomszéd háznak a helyére kétemeletes bérházat épített.[85]

Komárom

Egy magángyűjteményben Komárom K:1019 próbajegyével és 1820 körüli K:1031 évbetűjével merőkanalat láttam Josephus Szentendrey új mesterjegyével.



Ez a mesterjegy a K:1049 mesterjegy négyszögbe írt változata. Szentendrey életének egyetlen biztos dátuma 1809, amely valószínűleg a polgárjog elnyerésének éve.[86] A korábbi, K:1049 mesterjeggyel Szentendrey mentekőtlanca volt az érsekújvári ferences kolostorban



10. Gloger Károly: Kanál. Komárom, 1624

K:1031 évbetűvel és a komáromi múzeum őrizte csavart testű gombjait.[87] Komáromi családnál volt 1820 körüli öntött mentegombja, valamint a század elejére keltezhető pecsétgyűrűje és öntött mellénygombjai.[88] Csavart testű, 1830 körül készült gombjai budapesti árverésen szerepeltek.[89] Hasonló gombot ismerek budapesti magángyűjteményből is. Ennek érdekessége, hogy próbajegye nincs, de a mesterjegyet (K:1049) kétszer is ráütötték. Ugyancsak csavart testű, de nem gömb alakú, hanem gömbhéj jellegű két gombját 1994-ben láttam a soproni műkereskedelemben szintén K:1049 mesterjeggyel.

Az 1824–1825 között említett Gloger Károly munkáit még ennyire sem ismerjük. Kétféle méretű CG mesterjegyet használt. A K:1051 nagyobb méretű mesterjegyével budapesti magángyűjteményben volt hengeres testű fedeles doboza és az érsekújvári ferences kolostorban fogadalmi tárgya. A kis méretű K:1052 mesterjeggyel burnótszelencéjét őrizték budapesti magángyűjteményben. Mind egyiken a K:1019 próbajegy és K:1031 évbetű volt.[90] Egy budapesti magángyűjteményben találtam a K:1052 mesterjegyével jelzett, keresztelési ajándéknak készült kanalat új komáromi próbajeggyel és új évbetűvel.





A kanál teljes hátsó oldalán biedermeier ízlésű vésett dísz található négy sorba írt ajándékozási felirattal: „K.St./ Gebor./ Den 17. Octb./1824.” Ez egyben az 1820-as évek közepére határozza meg a C évbetű használatának idejét is.

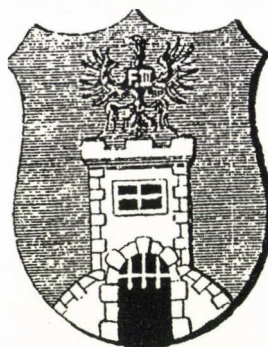
Körmöcbánya



Budapesti magángyűjteményben egy evőkanálon találtam a K:1075 körmöcbányai próbajegy mellett Johannes Georgius Wiener fenti mesterjegyét, mely a K:1092 változata. Ezen a mesterjegyen kívül Kőszeghy még az azonos típusú – ovális keretezésű, nagyobb méretű (K:1090) és a szögletes keretezésű, kisebb méretű (K:1091) – nyomtatott betűjű GW mesterjegyeket ismerteti. Az Ausztriából származó (Austriacus) mestert először 1805-ben említik, majd 1830–1835 között szerepel újból Körmöcbányán.[91] A Magyar Nemzeti Múzeumban Wiener K:1090 mesterjegyével és K:1075 próbajegygyel, valamint K:1091 mesterjegyével és K:1079 próbajegygyel találhatók filigrán gombok. A K:1091 mesterjegygyel és K:1075 próbajegygyel cukortartó urnája és K:1092 mesterjegygyel és ugyancsak K:1075 próbajegygyel négy, golyós lábon álló sőtartója volt egykor magántulajdonban.[92] A K:1092 vagy ahhoz nagyon hasonló, de nem az itt közölt változatú mesterjegygyel és a K:1075 próbajegygyel szép cukorszóráját őrzi Pozsonyban a Szlovák Nemzeti Múzeum.[93] Ugyancsak a Szlovák Nemzeti Múzeumban találhatók K:1091 mesterjegyű és K:1075 próbajegygyel jelzett filigrán ruhakapcsai, valamint filigrán gombjai is, de ezeken Kőszeghy által még nem ismert 13 finomsági jegy van.[94] A K:1091 mesterjegygyel és K:1075 próbával budapesti magángyűjteményből ismerem két evőkanalát. A mester közelebbről meg nem határozott mesterjegye volt valamelyik körmöcbányai próbajegy mellett az 1927-es kiállításon szerepelt talpas kosarán,[95] egy 1986-os árverésen kalapács alá került sőtartópárján,[96] valamint egy 1921-ben elárverezett fedele, talpas cukortartón.[97] (Lehet, hogy ez utóbbi azonos a fent ismertetett cukortartó urnával.) Wiener életrajzában eddig csak a már hivatkozott két dátum tekinthető biztosnak. Az árveréseken előfordult tárgyaknál megadott évszámok stilisztikai elemzéseken alapulhatnak.

Kismarton?

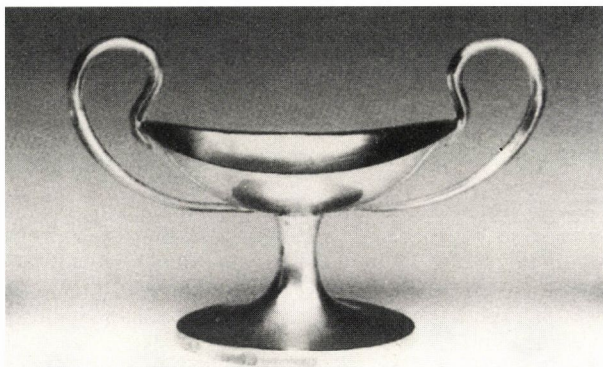
Kismarton ötvöseiről nagyon keveset tudunk. Kapossy említ 1752-ből egy ötvöst,[98] és Csatkai Endre kutatásaiból ismert 14 név, de szerinte, az addigi ismeretek alapján, saját próbajegyét nem használták.[99] Kőszeghy közöl egy három kecskelábon álló sőtartót, amelynek próbajegyét (K:965) Varjú Elemérre hivatkozva, a „város címerével való feltűnő egyezés” alapján kismartoninak mondja. A próbajegy torony felett csillagot ábrázol.[100] Kismarton címerének hangsúlyos eleme azonban a torony felett kitárt szárnyú sas.[101] Erre a címerábrára rendkívül hasonló az alábbi próbajegy, amelyet FW mesterjegygyel együtt több tárgyon találtam meg.



11. Kismarton címere



Budapesti árverésen szerepelt ezzel a jegykombinációval egy sőtartó,[102] egy magángyűjteményből evőkanalat és tejmerőt ismerek és hat evőkanalat láttam a budapesti műkereskedelemben 1990-ben. Feltevésem szerint a próbajegy Kismarton próbajegygye a 19. század elejéről.[103] A mesterjegy feloldása azonban sikertelen maradt.[104]



12. FW mester: Sőtartó. Kismarton?, 19. század eleje

Nagyszombat

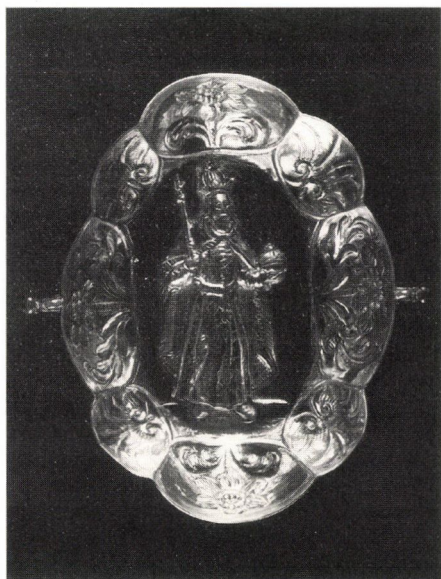
Egy budapesti magángyűjteményben nagyon érdekes, nyolckaréjos csemegéstálcát találtam. A tálcán Nagyszombat 17. századi próbajegygye (K:1492) és ismeretlen DP mesterjegy volt.







13. Daniel Porten: Csémegés tálka. Nagyszombat, 17. század harmadik harmada. Oldalnézet



14. Daniel Porten: Csémegés tálka. Nagyszombat, 17. század harmadik harmada. Felülnézet

A mesterjegy a nagyszombati ötvöscéh ládájára 1689-ben elhelyezett vésett ezüstlapon felsorolt mesterek közül Porten Dániel jegye lehet. A korábban a nagyszombati levéltárban őrzött céhládán található lemez feliratát először Thallóczy Lajos közölte.[105] Az ő olvasatában szerepel a ládán „Porten Daniel öregiebb mester”, de a felirat egészét tekintve a leírása hibás. Az időközben a Magyar Nemzeti Múzeumba került láda feliratát Mihalik Sándor közölte újra.[106] Az ő olvasatából azonban egy teljes sor és Porten Dániel neve is hiányzik.[107] Ezért szükségesnek tartom, hogy újra közöljem a nagyszombati céhláda feliratát. (A leírásban nem jeleztem a szóelválasztó = jeleket, és a rövidítéseket [] között, Mihalik ol-

vasatának megfelelően, kiegészítettem.) Eszerint: „Anno 1.6.8.9. Die 9. Ianuary Én Kayan Mihaly Uram tanítványa Samarjay Daniel ezen munkát Csináltam felszabadulásomkor, melyet a Nemes ötvös Chénéki offeráltam, Ez időben pedig ezek voltak Chébéli Mester emberek, Kaján ötvös Mihály Uram Ché Mester ő kigyelme aranyosza meg ajándékon Porten Dániel Uram öregiebb mester Homolya Nagy Ferencz u[ram] Horvát Gergely u[ram], Váradj Pál u[ram], kulcsos mester, Tolnai István u[ram] Iffiu mester.” A láda feliratának hibás olvasata miatt Mihalik a céhiratokban szereplő Dániel ötvösmestert nem tudta Porten Dániellel azonosítani.[108] Dániel mester a céhiratokban 1661–1687 között mutatha-



15. Pl mester: A címlap részlete. Pázmány Péter: Isteni igazságra vezérlő kalauz. Pozsony, 1613





16. Tobias Bidenharter: A címlap részlete. Pázmány Péter: *Isteni igazságra vezérlő kalauz*. Pozsony, 1623

tó ki (a láda felirata szerint azonban még 1689-ben is működhetett). Az iratokban kezesként szerepel más mesterek inasainak szegődtetésénél, szegődteti és felszabadítja saját inasait, egyszer pedig próbavétség miatt pénzbírságra büntetik. 1687-ben céhmester volt.[109] A DP jegyű mester tehát Porten Dániellel, azaz a céhiratok Dániel ötvösével azonos. A fenti tálkán kívül ismerjük más műveit is. Az egykori Zólyom megyei Óhegy (Staré Hory) r.k. templomában található szép sugaras úrmutatója, amelyen préselt figurák, az Atyaisten, Szűz Mária és egy angyal (Angyali üdvözlés-ábrázolás?) található. Az úrmutató Nagyszombat keretezés nélkül beütött hatküllős kereke és két egymást metsző körívbe („Zweipass” vagy „kétlevelű lóhere”) írt DP mesterjegy van.[110] A gyöngyösi Szent Bertalan-templom kincstárában található K:1492 próbajeggyel jelzett cibórium, amelynek fedele a Szent Koronát utánozza, zománcképeinek és drágaköveinek helyén szentek vésett figuráival és kosarán és talpán is figurális dísszel. A szentek között jól felismerhető Szent István, Szent László és Szent Imre félalakos ábrázolása. A cibórium külön érdekessége, hogy vésett felirata szerint már 1668-ban Gyöngyösre került.[111] A cibórium mesterjegye mind a budapesti táлка, mind az óhegyi monstrancia mesterjegyétől különbözik. A DP monogramot több körívből álló keretezés veszi körül.[112]



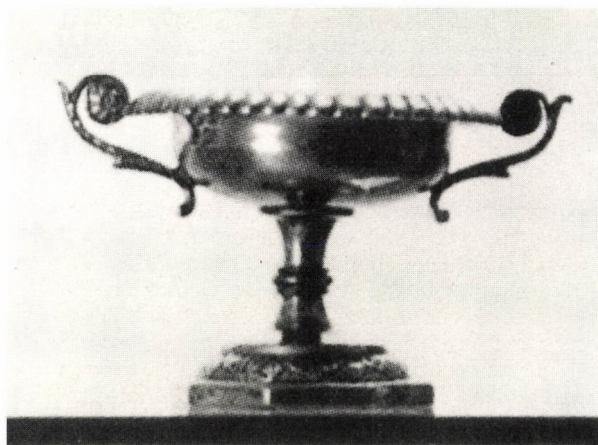
Az a tény, hogy a mester három eddig előkerült munkáján háromféle mesterjegy van, arra utal, hogy sokat dolgozhatott, bélyegének beütőjét többször is cserélnie kellett. Talán lesz még szerencsénk további munkáihoz is. Porten Dániel ötvösmester valószínűleg azonos a Nagyszombatban 1658–1671 között kimutatható Johann Daniel Ther Portten németalföldi származású rézmet-

szővel, aki könyvek, doktori értekezések és kalendáriumok részére készített metszeteket.[113] Visszatérve a budapesti csemegéstálcához, meg kell említeni, hogy a perem karéjaiban stilizált virágokat, tükrébe Szent István király álló alakját trébelte a mester. Ez a hosszú palástot, baljában országalmát, jobbában jogart, fején pántos koronát viselő szakállas, idős király ugyanígy jelenik meg Tobias Bidenharter metszetén, amelyet Pázmány Péter *Isteni igazságra vezérlő kalauz* című művének második, 1623-ban nyomtatott kiadásához készített címlapként. A metszetnek ez a Szent Istvánt, Szent Lászlót, Szent Imrét és Szent Erzsébetet diadalkapu fülkéiben ábrázoló részlete – kisebb, lényegtelen részletektől eltekintve – megegyezik a Pázmány-mű 1613-ban Pozsonyban nyomtatott első kiadásához PI jelű mester által készített címlapmetszet azonos részletével. (Az 1637-es harmadik kiadáshoz már nem készült ilyen díszes címlap.)

Pécs



Vidéki műkereskedésben láttam egy egyszerű felépítésű, teljesen sima, díszítetlen felületű cibóriumot Pécs K:1615 próbajegyével és a fenti „A Gantzer” mesterjeggyel. Ugyanezt a mesterjegyet, de a fenti új pécsi próbajegy mellett találtam egy budapesti árverésen szerepelt sőtartópáron 1997. decemberében, sajnos nagyon kopott állapotban.[114] Ez a mesterjegy Ganzer Ágoston mesterjegye lehet, akiről korábban már írtam és róla azóta új adat nem került elő.[115] Ganzer munkássága eddig teljesen ismeretlen volt. E két tárgy alapján jó képességű mesternek látszik, de végleges megítéléséhez még további munkáira is szükség lenne.



17. Ganzer Ágoston: Sótartópár. Pécs, 1840 körül



Pancsova ötvöseiről eddig csak annyit tudtunk, amennyit Kőszeghy 1936-ban publikált, azaz mivel az általa ismert tárgy állítólag mesterremek volt, Pancsován működtek ötvösök és valamilyen céhnek lehettek tagjai.[116] Egy szerencsés véletlen folytán most sikerült valamivel bővíteni ismereteinket. Egy magángyűjtemény két evőkanalán ugyanis helybélyeggel kiegészített próbajegyet és kiírt mesterjegyet találtam.



E MLADENOVICH

PANCsova

Eszerint a kanalakat az 1840-ben Pancsován működött C. Mladenovich [117] készítette. Ezzel, bár a mester kiléte továbbra is ismeretlen, sikerült meghatározni a pancsovai próbajegyet és ez további mesterek helyhezkötését teheti lehetővé.

#### Pancsova/Pozsony-Vártelek?

Egy evőkanálón találtam az alábbi 1818-as próbajegyet és az AR mesterjegyet.



Ez is – a fenti eperjesi jegyhez hasonlóan – teljesen osztrák típusú próbajegy. Azonban P betűs osztrák jegy nem volt. Két megoldás lehet. Lehet, hogy ez is pancsovai próbajegy. A mesterjegy azonban szinte teljesen azonos Adam Renner Pozsony-Várteleken használt K:1857 mesterjegyével. Tudjuk, hogy Renner 1818-tól a pozsonyi városi céh tagja lett, de még később is használt várteleki próbákat.[118] Ilyen tárgyak azonban még nem kerültek elő. Lehet tehát, hogy a fenti próbajegy egy eddig még nem ismert pozsony-várteleki próbajegy. Talán még más megoldások is elképzelhetők, de a további találgatásokkal újabb hasonló próbajegyek előkerüléséig inkább várni kell.

#### Pozsony

Egy budapesti magángyűjteményben hat teljesen azonos kialakítású, azonos MG tulajdonosi jelzéssel ellátott evőkanalat láttam. A hatból négy kanálón Bécs 1736-os próbajegye és M/F.K mesterjegye,[119] egyen Pozsony próbajegye (talán 1740-es?) mellett Johannes Christophorus Holstein junior K:1746 mesterjegye, kettőn pedig 1750 körüli pozsonyi próbajegy és E évbetű mellett Johannes Michael Türschitz új mesterjegye volt.



Sajnos a kanalak pozsonyi próbajegyei nagyon kopottak voltak, ezért lerajzolásuknak nem láttam értelmét. Nem sokkal később egy másik gyűjteményben találtam

egy kávéskanalat ugyanezzel a mesterjeggyel. Ezen Pozsony 1760-as próbajegye (K:1639) és I évbetű (K:1698) volt. Türschitz János Mihály 1729-ben kérte remekét a céhtől, amelyet 1730. április 14-én mutatott be és lett mester. A céhiratokban utoljára 1758. január 8-án szerepelt, amikor utolsó inasát szegődttette, a fenti kávéskanal alapján azonban munkássága legalább 1760-ig dokumentálható. Fia, Mihály 1761-ben lett mester. [120] Türschitz János Mihálynak nagyon kevés munkáját ismerjük, talán mindössze a pozsonyi dómkincstárban található gyertyatartóit K:1747 mesterjeggyel és 1732-es (K:1636) próbajeggyel.[121]

#### Szombathely

Árverésről került budapesti magángyűjteménybe a szombathelyi Bertan Károly két kanala.[122] Az egyik K:2080 próbajegy (1840 körül) és K: 2085A mesterjegy, a másikon K:2081 próbajegy (1850 körül) és egy új mesterjegy volt. Ez alakilag teljesen megegyezik a K:2085A mesterjeggyel, de míg annak befoglaló téglalapja 1,5 x 12 mm méretű, az új jegyé 1 x 7 mm, és természetesen ehhez igazodik a betűméret is. Újabban előkerült még egy kanál ezzel a kisebb méretű mesterjeggyel,[123] így ez nem tekinthető ritkaságnak, a figyelmesebb vizsgálat általános használatát is igazolhatja.

Bertan Károly (1814–1884) Hradikon (Liptóújváron), Liptó megyében született. Inas Christian Raabnál volt Győrött 1827. június 26-tól 1831. november 13-ig.[124] Felszabadulása után Győrött, Pozsonyban, Budán és Bécsben dolgozott.[125] 1841-ben beiratkozott a bécsi Képzőművészeti Akadémiára, és ezt 1842-ben is látogatta.[126] 1843-ban kérte a szombathelyi polgárjogot és ebben az évben lett a céh tagja is. Felesége Nikerics Julianna volt. 1854-ben született fia, Samu, aki apja mesterségét folytatta 1913-ban bekövetkezett haláláig.[127] Bertan Károly eddig ismertté vált munkái két kivétellel a polgári háztartás részére készült tárgyak (evőeszközök: kanalak, villák, kések, kiskanalak, tálalók: leves- és tejmerő kanalak, cukorfogó, gyertyatartó), illetve néhány ékszer az 1840–1860 közötti időből. Ezek a szombathelyi múzeumban, magángyűjteményekben találhatók (illetve voltak találhatók), és árveréseken bukkantak fel.[128] A két kivétel a gencsapáti doboz és a rumi kehely. A gencsapáti dobozt már Horváth Tibor Antal is bemutatta, de részletesebb leírása Somogyi Árpád érdeme.[129] A leírásban jelzett új mesterjegy rajzát azonban sajnos nem közölte. A rumi kehely a korban szokásos szőlőfűrtös, leveles díszítésű, lényegesen gazdagabb alkotás, mint a korábban megismert evőeszközök, ami arra mutat, hogy mesterünk igényes és fizetőképes megrendelő esetén képes volt ilyen színvonalú munkára is.[130] Sajnos a tárgy ismertetői Bertannak a kelyhen talált KB „monogramjáról” nem közlik, hogy ez vésett felirat vagy új mesterjegy, és így további kutatás nélkül az sem határozható meg, hogy ez azonos-e a Somogyi által jelzett új mesterjeggyel.

#### Temesvár

Sorozatom elején közöltem egy árverésről Schubert Simon temesvári ötvös mesterjegyét.[131] Most, hogy tulajdonosa újabb temesvári kanalakra hívta fel figyelmet, egyúttal a régebbi kanalat is alkalmam lett újból



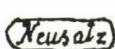
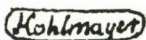
megvizsgálni. Sajnálatos módon az árverés idején még eléggé oxidált kanálom nem vettem észre a két betű feletti pontot, ami megtisztítva már jól látszik. Ezért a mesterjegyet is újra közlöm.



Schubert János mesterjeggyel két mokkáskanalat találtam ebben a magángyűjteményben új próbajeggyel. Az eddig közöletlen temesvári próbajegy a 19. század elejére keltezhető.[132] A mesterről a már közölteken kívül újabb adat nem került elő.

#### Újvidék

Budapesti magángyűjteményben találtam hat kávéskanalat az alábbi jelzésekkel:[133]



A helybélyeg (Neusatz) tanúsága szerint a kanalakat Újvidéken készítette Kohlmayer mester. Eddig ezek a jegyek nem kerültek még közlésre, Újvidékről helybélyeget pedig még eddig egyáltalán nem ismertünk. A próbajegy hasonlít a K:2134 vagy K:2135 próbajegyhez, de azt Ivan Bach nagyon meggyőzően (ugyanis a hozzá kapcsolódó mesterjegy feloldása is sikerült) már Zágráb próbajegyeként határozta meg.[134] A mesterről biztosat semmit sem sikerült megtudni és a kanalak a közelebbi kormeghatározásra alkalmatlanok.[135]

#### Veszprém

Somogyi Árpád a veszprémi ötvösségről írt cikkében bemutatta a szentgáli református egyház egyszerű vonalú úrvacsoraszó serlegét.[136] A serlegen levő CE mesterjegyet azonban feloldani nem tudta, csak azt állapította meg, hogy veszprémi ötvös. Ennek feloldására tesztek kísérletet. A hessen-casseli Alten Kronauból származó Ellenberger János Frigyes soproni polgárnak, aki foglalkozására nézve „tracteur”, majd kaszárgondnok, és 1782. december 18-án nyerte el a polgárjogot, Schrick János Jakab öntő leányával, Anna Zsuzsannával kötött második házasságából született fia, Keresztély (Christian), aki 1789. január 20-án tette le a polgáresküet Sopronban.[137] Ellenberger Keresztély aranyműves lett, szakmáját Johann Nikolaus Coriarynál tanulta.[138] 1791. május 8-án Harkán házasságot kötött Therese Sipkoviccsal. Ekkor „Bürger und Goldschmidt in Oedenburg”. 1815. január 7-én Charlotte Ellenberger Sopronban kötött házasságot (legalábbis az itteni anyakönyvbe jegyezték be) Leopold Kicker veszprémi kereskedővel. A menyasszony szülei néhai Christian Ellenberger veszprémi ötvös („gewesener Goldarbeiter in Weszprim”) és Theresia Tóth-Schipkowitsch.[139] Christian Ellenberger özvegye 1817-ben kérte a soproni ötvöscéhet, hogy inasát, aki a műhely vezetőjének felügyelete alatt tanult, szabadítsák fel.[140] Ellenberger

Keresztély özvegye még az 1828-as országos összeírásban is szerepel,[141] sőt élt még 1830-ban is, amikor április 12-én Rosina leánya ment férjhez Joseph Balek urasági hivatalnokhoz (herrschaftlicher Beamter zu Nagy Kamon in Eisenburger Comitát). Véleményem szerint a szentgáli serleg mestere Ellenberger Keresztély volt, aki valamikor 1791 után telepedett le Veszprémben, ahol ötvösként dolgozott 1815 előtti haláláig.[142] Életének további részleteit a jövőbeli kutatás tárhatja fel. (A szentgáli kelyhen levő mesterjegy szinte teljesen megegyezik Ellenberger Sopronban használt K:2019 mesterjeggyel.)

#### Zombor

A Polgár Galéria és Aukciósház 1997. évi májusi árverésén került kalapács alá egy K:2150 zombori próbajegyű aranyozott ezüst kehely.[143] A kehely kerek, vésett levelekkel díszített talpára ülő, többszörösen tagolt és ugyancsak vésett levelekkel díszített szára szőlőfürtökből és -levelekből álló áttört kosarat és sima kupát tartott. A kelyhen LFREY beütött betűkből álló (negatív) mesterjegy volt.

#### I. FREY



18. Frey Ignác: Kehely. Zombor, 1850 körül



A kehely mestere szinte biztosan a Zomborban 1845–1846 körül kimutatható Fray vagy Frey Ignác volt.[144] Munkásságát eddig különböző árveréseken előfordult, de csak katalógusból ismert csemegeállványa, cukorszórája és tálalókanala jelentette,[145] amelyek minősége fénykép hiányában megítélhetetlen. A mostani kehely alapján azonban jó képességű, bár nem kiemelkedő mesternek mondhatjuk. Érdekességgént emlitem meg, hogy 1892-ben Pécssett keresztszülő Frey Imre ékszerész,

de az anyakönyv nem említi, hogy hol működött [146] – más forrásból azonban tudjuk, hogy Zomborban élt és az 1887-ben alakult Zombori Általános Ipartestület elnöke volt [147] –, és végül 1907-ben ifj. Frey Imre publikál egy tanulmányt a zombori ötvösökről.[148] Valószínűleg egy család három nemzedéke került elénk e néhány adatból.

Grotte András

## JEGYZETEK

1 Grotte András: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 164–166; Uő.: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására II. Uo. XL. 1991, 68–81; Uő.: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására III. Uo. XLIV. 1995, 113–130; Uő.: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására IV. Pécsi ötvösök. Uo. XLV. 1996, 245–265; Uő.: Kísérlet néhány magyarországi ötvösjegy feloldására V. Uo. XLVI. 1997, 207–220.

2 Kőszeghy Elemér: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Budapest 1936

3 P. Brestyánszky Ilona: A pest-budai ötvösség története. Budapest 1977

4 Pataky Dénesné: A pest-budai fémművesség emlékei Csongrád megye egyházaiban. Budapest Régiségei XVII. 1956, 282, 294.

5 P. Brestyánszky Ilona: Csongrád megye iparművészeti kincsei. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1970–72. Szeged 1972, 40, 23. kép, 121, 71. sz.

6 P. Brestyánszky i. m. 351.

7 Schwager Horváth Henrik szerint (A pesti arany- és ezüstművesek névsora. Budapest Régiségei XII. 1937, 256.) még 1822-ben is kimutatható, és ezt az adatot Mihálik Sándor is átveszi (Versuch einer Zentralisierung des ungarischen Punzierungs-wesen. Acta Historiae Artium VII. 1961, 272.). Ez azért is érthető, mert már Pest 1803-as címkönyvében sem szerepel, ami ezen szerzők által is hozzáférhető forrás volt.

8 Pest-Belváros anyakönyvei 48. kötet, Halotti anyakönyv 1772–1809. (Magyar Országos Levéltár, Filmtár, A89. doboz.)

9 Horváth i. m. 256.

10 E helyütt is szeretnék köszönetet mondani a szeged-kiskundorozsmai plébániának és a Csongrád megyei Múzeumok Igazgatóságának támogatásukért, és különösen Dr. Zombori István osztályvezető úrnak és Pál László úrnak, a múzeum restaurátorának, aki volt szíves a kehely jegyeit lerajzolni.

11 J. B. Rousseauról: Marc Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen. Dritte, erweiterte und illustrierte Auflage. II. Band. Frankfurt am Main 1923, 3564. sz. Rousseau vagy Rosso. Mester 1761-ben, meghalt 1807-ben.

12 Pest-Belváros anyakönyvei uo.

13 P. Brestyánszky i. m. 351. Inasa Maixner János volt 1790. december 8-tól hat évig.

14 „A Páholy” Aukciós ház első aukciója. 1997. március 24. 127. sz. Gyertyatartópár. 19. sz. első fele. Jelzése: JT Pesth. 26 cm, 622 g. Polgár Galéria és Aukciós Ház Tavaszi festmény, bútor, szőnyeg, ékszer, műtárgy árverése. 1997. május 20–22. 628. sz. Gyertyatartópár, 618 g. Kerek talpon tagolt szár, tulipán formájú felsőrész. Elmosódott pesti fémjellel, Trautzl József mesterjegyével, P évbetűvel. Pest 1810–1815 között. 26 cm.

15 P. Brestyánszky i. m. 378.

16 Addressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803. 187. „Trautzel Joseph in der Herrngasse”.

17 P. Brestyánszky i. m. 379. Inasai: Vásárhelyi József 1791. október 21-től öt évre, Schwarz József 1801. szeptember 27-től hat évre, Latte Jákob 1804. december 2-től hat évre és Severa József 1809. december 31-től hat évre szegődött.

18 Kapossy János: Magyarországi ötvösök a XVIII.–XIX. században. Budapest 1934, 47.

19 Addressbuch der königlichen freyen Stadt Pesth 1822. 175. „Frau Trauzl Rosina Herrngasse 430.”

20 Kapossy i. m. 47.

21 P. Brestyánszky i. m. 379. Az itt az említetteken kívül felsorolt tárgyak (a Budapesti Zsidó Múzeum perselye, az egykor a bádeni nagyherceg tulajdonában volt pipaveret) azonban Trautzl Tamás munkái. Ezek szerepelnek Trautzl Tamás neve alatt is (i. m. 380).

22 P. Brestyánszky i. m. 248.

23 Uo.

24 Bizományi Áruház Vállalat 1. sz. Művészeti Aukciója. 1957. október 1–7. 450. sz. Földes Emilia: Ötvöskatalógus. Budapest 1978, 94. sz.

25 P. Brestyánszky i. m. 383. Itt „Weigert” írásmóddal. A „Veigerth” írásmódra l. Horváth Henrik: A pesti arany- és ezüstművesek névsora. Budapest Régiségei XII. Budapest 1937, 257.

26 G. Hidvégi Violetta: Adalékok Pán József életéhez és működéséhez. Ars Hungarica XV. 1987, 201, 205, 225.

27 P. Brestyánszky i. m. 384.

28 Kapossy i. m. 48.

29 Addressbuch...1803. „Zahn in der Herrngasse”.

30 P. Brestyánszky i. m. 384. Inasai: 1812. február 2-től Flaundorfer Frigyes, 1821. március 4-től öt évig Corus Károly, 1822. december 25-től öt évig Fettick Mátyás.

31 Földes i. m. 426, 427, 428 sz.

32 P. Brestyánszky i. m. 384–385.

33 Egyházi gyűjtemények kincsei. Iparművészeti Múzeum. Szerk.: Dávid Katalin, Maros Szilvia. Budapest 1979–1980. 268. sz.

34 P. Brestyánszky i. m. 218.

35 Uo. Inasai: Boresch József és Umlauf József (1811. június 23-tól hét évre), Trautmann József (1825. január 2-től). Legényei: Wagner József és Bohm Mihály (1817. június 22.), Borton Mihály (1817. június 22–1823. április 20.) és Truhtman József (1825. január 2-től négy évre). (Lehet, hogy ez utóbbi téves kiírás és azonos az inasával?)

36 Uo. és Kőszeghy i. m. 60.

37 A régi Buda és Pest iparművészetének kiállítása. Leíró lajstrom. Budapest 1935. 81. sz.

38 Haider Edit: A Blaskovich-gyűjtemény pipái. Pestmegyei múzeumi füzetek. Új sorozat I. Blaskovich Emlékkönyv. Szentendre 1993. 108.

39 P. Brestyánszky i. m. 168–169. Czizler Pál Ferenc 1769-től volt inas 1774. augusztus 2-ig Puchmayer János Mihálynál. Saját inasa Rith József volt 1805. augusztus 5-től öt évig.

40 Kőszeghy i. m. 59.

41 P. Brestyánszky i. m. uo.

42 Grotte: Kísérlet... II. i. m. 1991, 78.

43 Uo.

44 Ltsz. 60.113. Madarsko zlatarstvo od X do XIX veka. Beograd-Zagreb 1968, 203. sz.

45 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1983. Őszi Ékszer- és Nemesfém Aukció. 212. sz. Cukorszórá kanál, sima lekerekített végű, nyelén vésett HN monogram. Baza? 19. sz. közepe, AS mesterjegy. 60 g.

46 Kőszeghy i. m. 5.

47 P. Brestyánszky i. m. 171.

48 Kapossy i. m. 44.

49 Belvárosi Aukciós ház 58. árverése (1996. augusztus 12.) 67. sz. (A katalógusban a jelzések nem szerepeltek.)

50 Mihálik Sándor: Besztercebányai ötvösök a XV.–XIX. században. Múzeumi és Könyvtári Értesítő XII. 1918, 140–141.



- 51 Kőszeghy i. m. 24.  
52 Uo.
- 53 Az M. Kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka 111. Aukció (1944. február) 1258. sz. (A mester megnevezése a bevezetőben a 2. lapon.)
- 54 Nagyházi Galéria és Aukciósház Műtárgyárverése 1997. június 17–19., 172. sz. A katalógusban a „Trencsen (?)” meghatározás téves. Debrecen mellett szól, hogy ebben az esetben a mesterjegy feloldható.
- 55 Mihalik József: Kassaváros ötvösségének története. Budapest 1900, 328.
- 56 Zoltai Lajos: Ötvösök és ötvösművek Debrecenben. Debrecen 1937, 27.
- 57 Kapossy i. m. 37.
- 58 Magyarország műemléki topográfiája. Szerk.: Dercsényi Dezső. XI. Szabolcs-Szatmár megye műemlékei II. Szerk.: Entz Géza. Budapest 1987, 196. Az úrvacsorakehely aranyozott ezüst, vert, öntött. Széles, kerek, domborodó talpból magas, kettős náduszos szár nyúlik ki, a náduszon rovátkolt vésésekkel. Talpának felső részén palmetta-levelesor fut körbe. A harang alakú kupa három sávós mezőre osztott gyűrűs taggal csatlakozik a szárra. Alsó részén vésett, domborúan trébelt kagylódísz fut körbe, közép mezejében vésett szőlőindás, fürtös folyondár, felül palmetta és akantuszlevelek. Talpán körben adományozói felirat 1832-ből. Jegye ovális keretben bárány zászlóval, 13-as szám, felette ovális keretben KL monogram.
- 59 Zoltai i. m. 56. és 51., 17. sz. mesterjegy.
- 60 Kőszeghy i. m. 107.
- 61 Eva Toranová: Vyroby domáckich zlatníkov a pamiatky zlatníckych cechov v zbierkach slovenských múzeí. Bratislava 1968, 96. sz. Ltsz.: 3055/55.
- 62 A m. kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának XC VII. Aukciója (1941. március 26.–április 9.), 1292. sz. Gyümölcsállvány, 555 gr. Eperjes, Janowitz Lipót, 1840 körül.
- 63 Viktor Reitzner: Alt-Wien-Lexikon für Österreichische und Süddeutsche Kunst und Kunstgewerbe. III. Band. Edelmetalle und deren Punzen. Wien 1952, 213.
- 64 Az információért ezúton is szeretnék köszönetet mondani Ammann úrnak, a Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum munkatársának és Stadtmtdirektor Dr. Helmut Dworak úrnak, a tiroli Hall városi hivatala igazgatójának.
- 65 Eva Toranová: Prešovský zlatnícky cech v 16.–19. storočí. Sborník Národného múzea LIX. Historia 5. 1965, 75.
- 66 Hetilap 1846. szeptember 11., 1219.
- 67 Toranová: Prešovský... 75.
- 68 Nagyházi Galéria és Aukciósház Műtárgyárverés 1998. április 24–30., 319. sz. Ott a másik sőtartó Matheides Károlynak tulajdonítva.
- 69 Uo.
- 70 Tagányi Károly: Magyarország czímertára. Budapest 1880, I. 28. tábla
- 71 Ariana Koprcina asszony, a zágrábi Muzej za umjetnost i obrt fémosztályának vezetője szíves tájékoztatása szerint, amiért e helyen is köszönetet mondok, bár rendelkeztek a próbajegy meglétére utaló adatokkal, magát a jegyet eddig nem azonosították, de a címerrel való hasonlóság alapján lehetségesnek tartja, hogy a most talált próbajegy a keresett eszéki lehet. Az eddig kutatott egyházi edényeken próbajegy nem volt és a KS mesterjegy sem került még elő, feloldani sem tudják.
- 72 Dr. Illésy János: Magyarországi ötvösök 1732-ben. Archeológiai Értesítő XXIV. 1904, 385–397. (Grogledovics Gáspár, Stepanovics Máté, Subanovics István, Vidovics Miklós)
- 73 Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának forráskiadványai XIX. Urbaria et conscriptiones 7/1. füzet. Budapest, 1976, 113–114. (Anton Messarovich, Joseph Liposetovicz, Joso Kollarics)
- 74 Ivo Lentic: Osječki zlatarski majstor 18. stoljeca „AM”. Muzej Slavonije Osijek. Osječki Zbornik. Broj XIV–XV. Osijek 1973–1975, 287–297. Uő.: Osijek – srediste zlatarstva Slavonije u 18. stoljecu. Uo. Broj XVII. Osijek 1979, 275–288.
- 75 Kapossy i. m. 34, 40, 44, 47. (Czengerl János 1814, May Benedek 1813, Schaidel György és Verovszky Ferenc 1828)
- 76 Kőszeghy i. m. 122.
- 77 A tanulmány szövegének lezárása után értesültem, hogy 1997. június 11–augusztus 3. között „Asztali ezüstök a XIX. századból” címen kiállítást rendezett a győri Xantus János Múzeum. A katalógust Székely Zoltán írta. A kiállításon a múzeum gyűjteményéből szerepelt Waas János merőkanala 1835-ből (15. sz. Ltsz.: IP.69.1.1.) és Ortner Márton fedeles kannája és kancsója (31. sz. Ltsz.: IP.62.28.1–2.) 1848-ból. Mindegyiken R évbetű volt.
- 78 Nagyházi Galéria és Aukciósház Festmény- és Műtárgyárverése. 1997. március 25–27., 599. sz.: Sőtartó. 19. század közepe, ovális talpon, lemezből kivágott lyra formájú száron ovális tálka. Díszítetlen. A talp szélén vésett SA monogram. Gyulafehérvár? Buday. 61 g.
- 79 Kőszeghy i. m. 132.
- 80 Uo.
- 81 B. Nagy Margit: Stílusok, művek, mesterek. Bukarest 1977, 191.
- 82 Miklósi Sikes Csaba: Adatok az erdélyi fényképezés történetéhez. Fotóművészet. XXXIII. 1991, 1. sz. 45. E helyütt is köszönetet mondok Nováky Ágnesnek, az MTA Művészettörténeti Kutató Intézete munkatársának, aki erre a cikkre felhívta figyelmemet.
- 83 B. Nagy Margit i. m. 249–250.
- 84 Uo.
- 85 Kelemen Lajos: Kolozsvár építészeti és művészeti emlékei a XIX. század közepéig. In: Kelemen Lajos: Művészettörténeti tanulmányok. Bukarest 1982, 130, 132.
- 86 Kapossy i. m. 46.
- 87 Kőszeghy i. m. 181.
- 88 Kecskés László: Komáromi mesterségek. Bratislava 1978, 150, 154–155.
- 89 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1984. Tavasz Ékszer- és Nemesfém Aukció (1984. március 28–29.), 11. sz. Díszgombok. 15 db antik ezüst csavart gömbforma, a csavarások között sodrott drót, a gomb tetején kisgömbös szirmogallér, három különböző méretben. Győr 1846? Raab Christian és Komárom 1830 körül Szentendrey József, súly 257 g, kitűnő állapotban, Kőszeghy No. 756 és 1049.
- 90 Kőszeghy i. m. 181.
- 91 Kapossy i. m. 48. Eva Toranová: Goldschmiedekunst in der Slowakei. Hanau 1982, 242.
- 92 Kőszeghy i. m. 188.
- 93 Toranová: Goldschmiedekunst... 271. sz.
- 94 Toranová: Vyroby ... 171. sz. (Ltsz. UH 4373, 4375, 4379) és 178. sz. (Ltsz. UH 4149).
- 95 Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum Régi ezüstkiállításának leíró lájstroma. Szerk.: Csányi Károly. Budapest 1927, 914. sz. Talpas kosár, talpa nyolc karéjos, félgömbös kosarát hosszúkás levelek alkotják, félkörös peremén levelekből alkotott koszorú. M. 16,7 cm. GW (Georg Wiener 1820–1830) mesterjegy. Körmöcbánya XIX. sz. e. f. – Strasser Feldau Selma.
- 96 Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1986. Tavasz Ékszer- és Nemesfém-aukció, 240. sz. Sőtartópár. Három kecskekörmös, háromujjas végű láb tartja a vésett peremű kerek, aranyozott belsejű tálkát, alul vésett SZM monogram korona alatt. Körmöcbánya, 1820 körül, Wiener János György?, súly 118 g.
- 97 Az Ernst-Múzeum Aukciói XVI. (1921. április), 873. sz. Talpas cukortartó fedővel, vésett és áttört empire díszítéssel, födelén virág alakú gomb. GW mesterjegy, Körmöcbánya, 1810 körül. M. 16 cm.
- 98 Kapossy i. m. 32. (Wegmann József Sziléziából.)
- 99 Dr. Andre Csatai–Dr. Dagobert Frey: Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der freien Städte Eisenstadt und Rust. Österreichische Kunsttopographie. Band XXIV. Wien 1932, XXX–XXXI és 5. jegyzet
- 100 Ugyanezzel a próbajeggyel és a vele közölt G/HF mesterjeggyel (K:966) van egy sőtartó az újvidéki Városi Múzeumban. (Ljubomir Vujaklija: Silverware in the Foreign Art Collection of the City Museum of Novi Sad. Materials for the Study of the Cultural Monuments of Vojvodina VIII–IX. Novi Sad 1978–1979, 275, 289. (szerb nyelven))
- 101 Tagányi i. m. I.35. tábla.
- 102 Nagyházi Galéria és Aukciósház Műtárgyárverés 1997. június 17–19., 134. sz. Sőtartó, 19. század eleje. FW mesterjegy,



79 g, 8 cm. (Ugyanez a sőtartó korábban már szerepelt árverésen: Belvárosi Aukciósház Ékszeraukcio, 1995. december 11. 32. sz. Hájó alakú sőtartó, belül aranyozott.)

103 Feltevésemet nagyon valószínűnek tartja Dr. Gerald Schlag úr, a Burgenländisches Landesmuseum igazgatója és munkatársa, Dr. Gürtler úr is. Mindkettőjüknek e helyen is köszönetet mondok. Információjuk szerint eddig csak a 17. és 18. század ötvösségét kutatták, bár az eredményeiket még nem publikálták, a 19. század rendszeres kutatása még nem történt meg.

104 Annak eldöntése, hogy a K:965 próbajegy az eddigiek alapján továbbra is Kismarton próbajegyének tartható-e, egyelőre eldöntetlen.

105 *Thallóczy Lajos*: Ötvösremek a nagy-szombati városi leltárban. *Archeológiai Értesítő* XI. 1877, 264–265.

106 *H. Mihalik Sándor*: Nagyszombati ötvösmesterek a XVI.–XVIII. századból. Múzeumi és Könyvtári Értesítő XI. 1917, 74.

107 Ezen olvasat alapján írta *Kőszeghy* (i. m. 266.), hogy Nagyszombaton 1689-ben öt mester működött, holott a ládán ténylegesen hat mester neve szerepel.

108 *Toranová* (Goldschmiedekunst ... 246.), aki szintén Mihalik adataira támaszkodott, óvatosan megjegyzi, hogy az általa talált „DP” jegyű mester esetleg azonos lehet a céhiratok Dániel mesterével.

109 *Mihalik*: Nagyszombati... 79–80. Inasai: Sziger Mátyás Felső-Diósról (1661. július 10-től hat évre), Demovicz András (1665. december 20-tól öt évre), Diaczicz Matias (1667. Húsvét napjától öt évre) és Thomas Piltzer Kisheflanyból (1670. január 1-től hat évre).

110 *Toranová*: Goldschmiedekunst ... 28. sz. és 259.

111 Magyarország Műemléki Topográfiája. Szerk.: *Dercsényi Dezső*. IX. Heves megye műemlékei III. Szerk.: *Dercsényi Dezső*, Voít Pál. Budapest 1978, 99.

112 E helyen is szeretném megköszönni Takács Péter úrnak, a gyöngyösi Szent Bertalan-plébánia kincstárnokának, hogy lehetővé tette a cibórium közeli megtekintését.

113 *Pataky Dénes*: A magyar rézmetszés története. Budapest 1951, 230–231, 30 metszetét említi.

114 Nagyházi Galéria és Aukciósház Műtárgyárverés 1997. december 13–14., 483. sz. Sőtartópár. Pécs? 1830 körül. A. Gentzer mesterjegy. Trébelt és öntött. 6,2 cm, 200 g.

115 *Grotte*: Kísérlet...IV. Pécsi ötvösök. 1996, 255.

116 *Kőszeghy* i. m. 279.

117 Lehet Carolus, Clemens, Conradus, Christianus; Christophorus, Cyrillus stb.

118 *Mihalik József*: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő V. 1911, 142–143.

119 Talán Franz Matthias Kreiner mesterjegy (Reitzner i. m. 571. sz.).

120 *Mihalik* i. m. 125. Inasai: Thomas Müller (6 évre szegődött 1738. június 24-én), Georg Ulrich Klar (6 évre szegődött 1741. július 1-én, de már 1745. június 24-én felszabadult), Hans Michael Klofi (6 évre szegődött 1741. július 2-án, de idejét április 1-től számították), Michael Tierschitz (Mihalik szerint a mester fivére, 6 évre szegődött 1743. június 24-én, de már 1748. június 23-án felszabadult) és Johann Carolus Potznik (7 évre szegődött 1758. január 8-án, de idejét 1757. január 1-től számították 1764. január 1-ig).

121 *Kőszeghy* i. m. 296, *Toranová*: Goldschmiedekunst... 249. sz.

122 Pless és Fox Ékszerüzlete 81. árverés (1996. október 28.), 46. sz.

123 Belvárosi Aukciósház 146. Műtárgy-árverés (1998. június 29.), 84. sz. A katalógusban érthetetlen módon „Bécs, BERTAN” megjelöléssel.

124 *Jankó László*: Ötvösapródok Győrött a 16.–19. században. Győri Szemle VIII. 1937, 130. sz.

125 *Horváth Tibor Antal*: Szombathelyi ötvösök. Dunántúli Szemle VIII. 1941, 151.

126 *Fleischer Gyula*: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Budapest 1935, 31; *Horváth Henrik*: Magyar ötvösök Bécsben. História 1930, 1. sz. Melléklet, 9.

127 *Horváth T. A.* i. m. 151–152.

128 *Kőszeghy* (i. m. 351.) egy 1840 körüli kanalat mutat be a szombathelyi múzeumból és egy 1850 körüli másikat a család (Bertan Samu) tulajdonából. *Horváth Tibor Antal* (A szombathelyi ötvösség története. Dunántúli Szemle VII. 1940, 142–143) jegygyűrűt és fekete zománcos, aranykeretes „Hit–Remény–Szeretet”-szimbólumot, evőeszközöket (kőszegi, táplánfai és szombathelyi magántulajdonból), valamint gyertyatartót ismeret. (Több tárgyat tévesen tulajdonít Bertan Samunak, ami már időrendi okokból sem lehetséges.) Az árveréseken előfordult tárgyakat, mivel ezek meghatározása pontosabb, leírásuk jellemzőbb, részletesen ismertetem:

Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1. Ékszer és Nemesfém Aukció (1982. december 3–4.): 172. sz.: Evőkanál, vésett BS és MT monogrammal, 57 g. Szombathely, Bertan Károly, 1840–1850 között; 178. sz.: Evőkanál, kerekvégű nyél, ovális merítő, 57 g. Szombathely, Bertan Károly, 1850 körül; 181. sz.: Cukorfogó, barokkos fantázia forma, lóhere végű szárákkal, 67 g. Szombathely, Bertan Károly, 1860 körül; Óra- és Ékszerkereskedelmi Vállalat 1986. Őszi Ékszer- és Nemesfém Aukció (1986. november 25–26.), 213. sz.: 6 db kávéskanál, kerek végű nyéllel, vésett MN monogrammal, 122 g. Szombathely, Bertan Károly, 1850 körül.

129 *Somogyi Árpád*: Régi kőszegi ötvösökről és ötvösművekről. Művészettörténeti Értesítő XI. 1962, 263. Katalógus 34.: Gencsapati rk. templom. Doboz, ezüst, rászerelt mozgatható fedéllel. Téglalakú, fedelén vésett dísz: kereszt, körülötte felirat: Ecclesiae Parochialis N. Gencs. Alján Bertan szombathelyi ötvös új mesterjegye. Oldalán vésett OCI betűk. Szombathely, XIX. század.

130 *Kolba Judit–Lovag Zsuzsa*: A szombathelyi egyházmegye ötvösművészeti emlékei. Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 124. Rumban (azonos donátorral, mint Joseph Bruckner pacifikáléja) kehely, talpát és kosarát hólyagdísz közt szőlőfürtös, leveles minta díszíti. „Készítője Carolus Bertan (1805–1910) (sic!), aki KB monogramját és BERTAN jegyét is szerepeltette.”

131 *Grotte*: Kísérlet ... 1984, 164.

132 Ugyanez vagy nagyon hasonló próbajegy volt azon a sőtartón is, amelyet jeleztem korábban (*Grotte*: Kísérlet...II. 1991, 69.), de pontosan nem tudtam lerajzolni.

133 A hat kanál nem teljesen egyforma. Mindegyikre SS tulajdonosi monogramot véstek, de kettőnek ennek rajza eltérő és a jegyek – bár rajzuk teljesen azonos mind a haton – más elrendezésben vannak felütve, ami arra utal, hogy nem teljesen egy időben készültek.

134 *Ivan Bach*: Zagrebacki zlatarski radovi s kraja 18. i prve polovine 19. stoljeca u zbirci Shauff u Zagrebu. Peristil. Zbornik radova za provijest umjetnosti 10–11. 1967–1968, 194.

135 Több Kohlmayer nevű ötvöst ismerünk. A késmárki származású Kohlmayer Györgyöt 1766-ban említik Kőrmöcbányán, a Besztercebányáról származott Kohlmayer Jeremiást pedig 1743-ban Selmezbányán (*Toranová*: Goldschmiedekunst ... 242, 233.). Őket figyelmen kívül hagyhatjuk. Bécsben 1812–1839 között működött Georg Kollmayer Silberarbeiter (*Reitzner* i. m. 1129. sz.). Ő vagy leszármazottja már elkerülhetett Újvidékre. Rimaszombaton Kohlmayer Sámuel 1789-ben tűnik fel. 1801 és 1812 között többször a céh dékánja, céhmester 1814–1816 között. 1809–1813 között inasa Hudiczky József, 1822-ben fia Sámuel. Az idősebb Kohlmayer Sámuel 1825-ig említi. Az ifjabb Kohlmayer Sámuel 1832-ben kéri felvételét a céhbe, de mivel megfelelő számú inasévet és elegendő idejű vándorlást nem igazolt, büntetést fizetett. 1832-ben egy pár arany fülbevaló, egy aranygyűrű és egy ezüst sőtartópár elkészítését írta elő számára remeklül a céh. 1833-ban egy ezüst poharat mutatott be remeklül, mire utasították, hogy egy év múlva aranyremekét is mutassa be. Több adat egyelőre nincs róla (*Mihalik Sándor*: A rimaszombati ötvöscéh. Budapest 1919. 30, 33, 41, 42, 46, 52, 53, 93.). Lehet, hogy ő került Újvidékre? Az ifjabb Samuel Kohlmayer Rimaszombaton használt mesterjegyét, amely sajnos a most közölttel nem azonos, korábban már azonosítottam (*Grotte*: Kísérlet ...V. 1997, 212.). Az akkor leírtakat most azzal egészíteném ki, hogy ugyanazzal a mesterjeggyel meghatározatlan mesterű és készítési helyű filigrán gomb található Pozsonyban a Szlovák Nemzeti Múzeumban (*Toranová*: Vyroby ... 172. sz.



Ltsz.: UH 3910) és így az azon található 13 próbajegy is rimaszombati jegyként határozható meg.

136 *Somogyi Árpád*: Adatok a veszprémi ötvösség történetéhez. A Veszprém megyei múzeumok közleményei II. Veszprém 1964, 299, 7. és 10. kép.

137 *Házi Jenő*: Soproni polgárcsaládok 1535–1848. I. Budapest 1982<sup>2</sup>, 398–399.

138 *Dr. Csatkai Endre*: Soproni ötvösök a XV.–XIX. században. Sopron 1931, 18.

139 A soproni evangélikus egyház anyakönyvei. Magyar Országos Levéltár Filmtár A2702, A2703 és A2708 sz. dobozok.

140 *Csatkai* i. m. uo.

141 *Kapossy* i. m. 34.

142 Sajnálatos, hogy Somogyi nem talált rá erre az ötvösre. Úgy látszik, hogy az általa feldolgozott forrásokban, elsősorban a tanácsi jegyzőkönyvekben, nem szerepelt.

143 Polgár Galéria és Aukciósház Tavaszi festmény, bútor, szőnyeg, ékszer, műtárgy árverése. 1997. május 20–22., 632. sz.

144 *Kapossy* i. m. 35.

145 A M. Kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának Aukciója (1931. február): 1353. sz.: Csemegeállvány, ezüst, hólyagosan verve. Zombor, Frey. 1840 körül. 323 g; 1376. sz.: Cukorszóró, ezüst, barázdás dísszel. Zombor, Frey. 1840 körül. 137 g; Kunst- und Auktionshaus Dr. Fritz Nagel Stuttgart. 277. Kunstauktion (4–6. Dez. 1978.), 402. sz.: Vorlegelöffel, glatt. Marke: Frey, 13-lötig. 19. Jh. 80 g.

146 *Grotte: Kísérlet...* V. i. m. 1997, 258.

147 Magyarország vármegyéi és városai. Szerk.: *Borovszky Samu*. Bács-Bodrog vármegye. I. kötet. Budapest 1909, 228.

148 *Iffj. Frey Imre*: Zombori szerb ötvösökről a XVII. és XVIII. században. Archeológiai Értesítő. Új folyam. XXVII. 1907, 69–71.



# ADATTÁR

## A GYŐRI SZÉKESEGYHÁZ KÉSŐ RENESZÁNSZ ÉS BAROKK SÍRKÖVEI (16–17. SZÁZAD)

A győri székesegyház 16. és 17. századi, késő reneszánsz és barokk sírköveinek közlésével kettős cél vezetett bennünket. Egyfelől – s ez volt a kiindulópont – szeretnénk a magyarországi késő reneszánsz, manierista és kora barokk síremlékművészet szisztematikus áttekintését megkezdeni,[1] másfelől pedig úgy gondoltuk, hogy a korszak történeti életrajzi lexikonának alapmunkálataihoz is meghatározó jelentőségű anyagot szolgáltatunk. Sírkő, sírfelirat és életrajzi adatok szorosan összefüggnek egymással. Mindkettő, vagyis a történeti Magyarország kora újkori, 1541–1700 közötti síremlékeinek a gyűjteménye, valamint az ugyanerre az időszakra vonatkozó életrajzi lexikon is hiányzik a magyar tudományosságból. Közleményünket ezért egy olyan sorozat első darabjának szánjuk, amelynek részeit egymás mellé illesztve és az időközben feltárt, újabb kutatási eredményekkel kiegészítve a következő évszázad első évtizedeiben majd összeállíthatjuk a kora újkori Magyarország említett sírkő-lexikonát, valamint fontos és gyakran máshonnan nem megismerhető adatokkal gazdagíthatjuk a török kor készülő életrajzi adattárát.[2] Feldolgozánk módszerét tekintve a Lővei Pál–Engel Pál–Varga Livia szerzőhármas által elindított[3] és befejezés előtt álló középkori sírkőkorpuszt követi; az alsó időhatárt is az ő munkájuk felső időhatára (1541) jelölte ki.

Adattárunkkal ugyanakkor – a magyar tudomány eredményeinek gazdagítása mellett – egyúttal szeretnénk kapcsolódni azokhoz a napjainkra már igen tekintélyesnek nevezhető németországi és ausztriai kutatásokhoz is, amelyeket e két ország történészei, művészettörténészei és régészei a közép- és kora újkori sírkövek közzététele terén ez ideig magukénak mondhatnak. A német nyelvű területek német és latin sírköveit egységes elveknek megfelelően közzétév[4] és 1942-ben még Stuttgartban indult *Die deutsche Inschriften* sorozatban ez ideig már 49 kötet látott napvilágot. A magyar történeti kutatások szempontjából ezek közül különösen az a négy kötet érdemel figyelmet, amely a hazánkkal szomszédos Ausztria egy-egy kerületének vagy városának (miként például az 1998-ban megjelent bécsújhelyi adattár) szisztematikus összeállított sírkőkataszterét adja, számos magyar vagy Magyarországon is megfordult személy síremlékének bemutatásával.[5] Ráadásul az Osztrák Tudományos Akadémián külön sírkőkutató munkacsoport (*Arbeitsgruppe Inschriften*) is működik [6] – hasonlóra Magyarországon is nagy szükség lenne –, amely jelenleg a magyar kutatások szempontjából is igen fontos történeti adatokkal és művészettörténeti analógiákkal szolgáló klosterneuburgi, valamint a bécsi Stephansdomban őrzött sírkövek kiadását készíti elő.[7] Az osztrák és német kollégákkal való együttműködés a kora újkori kutatások területén igen kedvező lehetőségeket kínál, hiszen miután Magyarország 1526-tól több év-

századon át a Habsburg Birodalom része volt, a közös együttélés hatásai nagy valószínűséggel megmutatkoznak a sírkövek megrendelésének, készítésének, művészi kivitelezésének stb. terén is.

A magyarországi középkori sírköveknek valamivel gazdagabb a régi szakirodalma,[8] mint a kora újkoriaknak. Bár néhány részletet a Mohács utáni időszakból több – nem mindig művészettörténeti indíttatású – közleményből viszonylag jól, sőt egyre jobban ismerünk is, az egész áttekintése hiányzik.[9] Sajnos a győri székesegyház síremlékegyüttese nem igazán alkalmas arra, hogy rajta keresztül a történeti Magyarország késő reneszánsz és barokk síremlékművészetét teljes egészében áttekintsük, vizsgálatukból néhány következtetés – pars pro toto – mégis levonható. A székesegyházba a győri (magas) klérus tagjai és az erődvárost védő katonaság tisztjei temetkeztek, illetve ők kaptak (vagy állítottak maguknak) díszes sírkövet. Lehetséges, hogy voltak itt a korai időszakban (vagyis az 1594 és 1598 közötti török megszállás előtt) reprezentatív síremlékek (Draskovics I. György püspök síremlékét utóda, Heresinczi Péter végrendeletében tumbának nevezi) (Adattár 1.), ám valószínű, hogy később az egyszerű, címeres-feliratos vörösmárvány sírkövek jelentették a funerális reprezentáció legmagasabb szintjét. A kövek kónuszos oldalkiképzése és erős kopottsága arra enged következtetni, hogy eredetileg is a padlóba süllyesztették őket. Heresinczi Péter kancellár, zágrábi és győri püspök (Adattár 2.), Náprágyi Demeter kalocsai érsek és győri püspök (Adattár 7.), Máthéssy István győri nagyprépost és váci püspök (Adattár 3.), Ivánczy János győri nagyprépost és knini püspök (Adattár 9.), valamint Draskovics I. György bíboros, helytartó, kancellár, kalocsai érsek és győri püspök megújított sírköve (Adattár 10.) ugyanahhoz a régi, még a 14. században kialakult egyszerű, címeres-feliratos sírkőtípushoz tartozik. Nem tér el ettől a németalföldi Eberhard de Oberbroek (Adattár 4.), vagy Körtvélyessy István győri magyar vicegenerális sírköve sem (Adattár 11.). Csupán az ornamentika vagy a pajzsforma jelzi a készítés időszakát, a művészi mondanivaló – ha lehet egyáltalán ilyenről e szerény műveknél beszélni – változatlan. Két mű tér el ettől: az egyik nem is sírkő, hanem egy rollwerk-keretű, vörösmárvány emléktábla, amelyet a Győrt 1598-ban felszabadító seregek egyik főparancsnokának, Adolf Graf von Schwarzenbergnek állított az ostrom nyolcadik évfordulóján, 1606. március 29-én Hans Breuner akkori győri és Hans Molart komáromi főkapitány (Adattár 5.). A másikat ugyancsak Breuner emeltette az 1615-ben elhunyt, itáliai Pietro Morosini győri kapitánynak; ez is – bár egyszerű vonalú – modern, a hagyományostól eltérő formájú síremlék (Adattár 6.). Ugyanakkor az 1598. évi fölszabadító rajtaütésben elesett Eberhard de Oberbroek síremléke, amelyet neki



szintén Magyarországon katonáskodó testvérei állítottak, címeres-feliratos sírkő, amely tökéletesen illeszkedik a magyar vicegenerális és a győri püspökök, nagyprepostok sírkövei közé. Zichy II. Pál szintén győri főkapitány-helyettesnek a 17. század végén készült monuméntuma díszes fali síremlék lehetett, amelynek csupán egyik feliratos tábláját ismerjük (Adattár 12.). A kőből készült síremlékek mellett halotti lobogók is függtek a székesegyházban (Adattár 13, 15.), sőt egy halotti címer-ről (vagy epitáfiumról) is tudunk, Alapy Gergely győri lovashadnagyéról, akinek pajzsa és buzogánya is ott függött, valamint bilincsei, amelyek török fogságára emlékeztettek. (Mindebből azonban napjainkra csak bu-

zogánya maradt fenn: Adattár 14.) Úgy tetszik, a 17. században a győri székesegyház síremlékei nem ütöttek el a korban mindenütt általános síremléktípusoktól.

A ma is meglévő kőemlékek száma alig kevesebb, mint amennyit 1747-ben Károlyi Lőrinc látott a székesegyházban.[11] Vannak azonban adataink arról, hogy még több győri püspököt és prépostot is ide temettek, de síremlékeikről eddig nem került elő forrás.[12] A sírkövek zöme már 1747-ben is a déli (Szent István-) mellék-hajó padlójában feküdt; többségüket 1954-ben[13] helyezték el a volt Biblia-teremben.

Mikó Árpád–Pálffy Géza

## JEGYZETEK

1 Az eddigi legjelentősebb adatközlések, a teljesség igénye nélkül: Wick Béla: Kassa régi síremlékei. XIV–XVIII. század. Košice 1933; Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. század. Budapest 1985; Herpei János: A házsongárdi temető régi sírkövei. Adatok Kolozsvár művelődéstörténetéhez. Sajtó alá rend.: Balassa Iván, Herner János, Keserű Bálint. Budapest 1988; ill. legújabban Emődi Tamás: A Telegdi család és a reneszánsz művészet néhány emléke a 16. századi Bihar és Bereg vármegyékben. Művészettörténeti Értesítő XLVII. 1998, 177–198. és Pálffy-Perger 1998. Vö. még Lővei Pál kéziratosa bibliográfiáját az alább említendő, készülő középkori sírkőkataszterhez.

2 Az elmúlt évtizedek és az 1990-es évek legújabb kutatásainak legfontosabb eredményei: Fallenbüchl Zoltán: A Szepesi Kamara tisztviselői a XVII–XVIII. században. Levéltári Közlemények XXXVIII. 1967, 193–236; Uő.: A Magyar Kamara tisztviselői a XVII. században. Uo. XXXIX. 1968, 233–268; Benda 1972; Szabó János Győző: Az egri vár főkapitányainak rövid életrajza. Az Egeri Vár Híradója XVII. 1982, 32–33; Pásti Judit: Bihar vármegye főispánjai. Hajdú-Bihar Megyei Levéltár évkönyve VI. 1979, 163–167; Trócsányi 1980; Gecsényi Lajos: Városi önkormányzat Győrött a XVII. században. Arrabona: A Győri Múzeum Évkönyve 22–23. 1986, 123–125; Uő.: Győr megye közigazgatása és tisztikara a XVII. században. Levéltári Szemle XXXVIII. 1988, 33–34; Fallenbüchl 1988; Heckenast Gusztáv: A Rákóczi-szabadságharc tábornokai (Életrajzi adattár). A tudomány szolgálatában. Emlékkönyv Benda Kálmán 80. születésnapjára. Szerk.: Glatz Ferenc. Budapest 1993, 163–174. és Uő.: II. Rákóczi Ferenc szenátorai (Életrajzi adattár) Európa vonzásában. Emlékkönyv Kosáry Domokos 80. születésnapjára. Szerk.: Glatz Ferenc. Budapest 1993, 69–79; Fallenbüchl 1994; Sinkó Attila: Az erdélyi fejedelmi testőrség archontológiája a XVI. században. Fons 1994, 186–214; Pálffy 1995, 199–259; Pálffy 1997 és Pálffy 1999, 228–268.

3 Engel Pál, Lővei Pál, Varga Livia: Gótikus sírkövek Mária-völgyről és Segesdről. Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 140–144; Uők.: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Uo. XXX. 1981, 255–259; Uők.: Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről. Ars Hungarica XI. 1983, 21–48; Uők.: Főnemesi sírkövek a Zsigmond kori Magyarországon. Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Szerk.: Fügedi Erik. Budapest 1986, 203–233; Lővei Pál: Sírkövek, sírkőtöredékek. Váradi kötötörödek. Szerk. Kerny Terézia. Budapest 1989, 169–193; Engel Pál, Lővei Pál: Két töredékes sírkő a Margitszigetről. Budapest régiségei XXIX. Budapest 1992, 49–56. L. még a 8. jegyzetet is!

4 Ezen kiadási elvek legújabb összefoglalása, amelyet adattárunk kiadási rendszerének kidolgozásakor magunk is igyekeztünk felhasználni és a hazai sajátosságokhoz igazítva követni: Koch, Walter: Bearbeitungs- und Editionsgrundsätze für die "Wiener Reihe" des deutschen Inschriftenwerkes. Wien 1991.

5 Die Inschriften des Burgenlandes. Ges. u. bearb. v. Rudolf Zimmerl. Stuttgart 1953; Die Inschriften Niederösterreichs, Teil I: Die Inschriften der politischen Bezirke Amstetten und Scheibbs. Ges. u. bearb. v. Herwig Hans Hornung. Graz–Wien–Köln–Stuttgart 1966; Die Inschriften des Bundeslandes Kärnten, Teil I: Die Inschriften der politischen Bezirke Spittal a. d. Drau und Hermagor.

Ges. u. bearb. v. Friedrich Wilhelm Leitner. Wien–München 1982; Die Inschriften des Bundeslandes Niederösterreich, Teil II: Die Inschriften der Stadt Wiener Neustadt. Ges. u. bearb. v. Renate Kohn. Wien 1998 (Die deutsche Inschriften Bd. 3, 10, 21 und 48).

6 A két állandó munkatársból és több bedolgozó történetéből, művészettörténetéből és régészből álló kutatócsoportot Dr. Renate Kohn, az említett bécsi helyi kötet szerzője vezeti.

7 A Stephansdom sírköveire és a bécsi sírfeliratgyűjtők tevékenységére: Kohn, Renate: Wiener Inschriftensammler vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert. (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte Bd. 32) Wien 1998 és magyarul Pálffy-Perger 1998.

8 Varga, Livia, Lővei, Pál: Funerary Art in Medieval Hungary. Acta Historiae Artium XXXV. 1990–1992, 115–167; valamint: Lővei Pál: Síremlékszobrászat. Művészet Zsigmond király korában. 1387–1437. Katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Wehli Tiinde. Budapest 1987, 277–303; Lővei Pál, Varga Livia: Síremlékek. Síremlékszobrászat. Magyarországi művészet 1300–1470 körül. Szerk. Marosi Ernő. Budapest 1987, 334–342, 459–466, 587–593, 694–698.

9 Ipolyi Arnold: Magyarország középkori szobrászata emlékei. Ipolyi Arnold magyar műtörténelmi tanulmányai. Budapest 1873, 179–213; Vernei-Kronberger Emil: Magyar középkori sírkövek. Budapest 1939; Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance I. 1460–1543. Kolozsvár 1943; Radocsay Dénes: Les principaux monuments funéraires médiévaux conservés à Budapest. Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga 1971, 461–486; Mikó Árpád: Jagello-kori reneszánsz sírköveinkről. Ars Hungarica XIV. 1986, 97–113.

10 Ipolyi Arnold i. m. (9. jegyzet); Csergheő, Géza von-Csoma, Josef von: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Budapest 1880; Wick Béla: Kassa régi síremlékei. XIV–XVIII. század. Košice 1933; Gervers Molnár Vera: Sárospataki síremlékek. Budapest 1983; Balogh Jolán: Kolozsvári kőfaragó műhelyek. XVI. század. Budapest 1985; Galavics Géza: A magyar királyi udvar és a késő reneszánsz művészet. Magyar reneszánsz udvari kultúra. Szerk. R. Várkonyi Ágnes, Székely Júlia. Budapest 1987, 228–249; Mikó Árpád: Báthory István király és a reneszánsz művészet Erdélyben. (1576–1586) Művészettörténeti Értesítő XXXVII. 1988, 109–135; Emődi Tamás i. m. (1. jegyzet)

11 Károlyi 1747

12 Bedy 1936, 44. szerint Lépes Bálintot (†1623), Nagyfalusy Gergelyt (†1643) és Püsky Jánost (†1657) is a Szent István-hajó alá temették, Dallos Miklóst (†1630) pedig a főhajó alá. Sírkövüket nem említi.

13 Dr. Horváth Detre Mihály OSB 1954. szeptember 11-én kelt gépiratos jegyzéke (első példány, üveg alatt, bekeretezve a székesegyház volt Biblia-termében) szerint a középkori sírkövek és Juranits Antal, Karner Antal 19. századi síremlékei, valamint Széchényi György 1660-ból származó feliratos kőve kivételével a ma láthatók mind a templom padlójából felszedve kerültek oda, ugyanabban az évben.

A fényképekért Bokor Zsuzsának, Makky Györgynek és Szepsy Szűcs Leventének, a számos egyházi archontológiai adatért pedig Fazekas Istvánnak tartozunk köszönettel.



A síremlékek leírását nagyjából hasonló formában tesszük közzé, mint ahogyan azt Lővei Pál a középkori sírköveket közlő tanulmányaiban (például: Váradi kőtöredékek. Szerk. Kerny Terézia. Budapest 1989, 177.). Közlési gyakorlatától, amely a magyarországi sajátosságok figyelembevételével a lehető legnagyobb mértékben követi az említett német-osztrák sírkőkiadások rendszerét, pusztán két helyen térünk el. Az első: már a címben elkülönítve jeleztük, hogy milyen műfajú a síremlék, hiszen az 1541 utáni időszakban már sokkal többféle síremléktípus (címeres, feliratos síremlék, sírkő stb.) maradt fenn, mint korábban. A másik: új pont („H”) alatt vettük be – természetesen a teljesség igénye nélkül, hiszen minden személyre nem végezhetünk alapkutatásokat – az életrajzi adatokat. Úgy véljük ugyanis, hogy ezek hiányában a síremlékek feladatainak értelmezése és művészettörténeti elemzésük elvégzése csak a legkritikább esetben lehetséges. Az életrajzi adatok kronologikus rendben haladva, felsorolásszerűen jelennek meg, mivel ebben az időszakban olykor már igen nagy mennyiségű adat áll egy-egy személyről rendelkezésre. (Néhány helyen kitértünk az elhunyt műpártolására is.) A jelmagyarázat mindezeknek megfelelően a következő:

Legelől – a *numerus currens* után – áll az elhunyt neve és fontosabb címei, végig kapitálissal szedve, utána kisbetűvel a síremlék típusa. Ha a halálozási évet feltüntetjük, a síremlék készülésének idejét azonban nem, az azt jelenti, hogy csak a halál ideje datálja a síremléket.

A A síremlék eredeti, későbbi és jelenlegi helyére vonatkozó adatok  
B Állapotleírás  
C Anyag és méret

D Leírás (ide kerül a címerek bemutatása is)  
E 1: a felirat betűhív átirata, amelyben I jelöli a sortörést, [] az olvashatatlan szövegrészeket, illetve <> a már a sírkő készítője által is üresen hagyott részeket.  
2: betűtípus  
3: epigráfiai megjegyzések  
4: a felirat olvasata, a rövidítések (jelölt) föloldásával  
F Datálás, a sírkő felállításának körülményei

G A sírkőre vonatkozó irodalom

H Életrajzi adatok (zárójelben a levéltári és irodalmi hivatkozásokkal)

1. TRAKOSTYÁNI DRASKOVICS I. GYÖRGY († 1587) BÍBOROS, GYŐRI PÜSPÖK, KALOCSAI ÉRSEK, KIRÁLYI HELYTARTÓ ÉS KANCELLÁR síremléke

A Nem tudjuk, hogy hol állt a győri székesegyházban.  
B elpusztult

Létezéséről eddig két adatunk van. Az első: Heresinczi Péter győri püspök 1590. február 16-án kelt végrendeletében úgy hagyatkozott, hogy temessék őt Draskovics György bíboros tumbája mellé: „*Corpus autem meum sepeliri cupio in cathedrali ecclesia mea Jauriensi, penes tumbam illustrissimam et reverendissimam quondam domini*

*Georgii Sacrae Romanae Ecclesiae cardinalis, domini, patroni et vere patris mei observandissimi.*” A másik adat: ötven évvel a bíboros halála után, 1637-ben Draskovics II. György († 1650) – Draskovics I. György testvérének, II. Gáspárnak az unokája s I. Györgynek majdani utódja a győri püspöki székhelyen – új sírkövet csináltatott neki (l. 10. sz.), a törökök által elpusztított régi emlékmű helyett, s ezt az új síremlék feliratában is megörökítette: „*veteri monumento a Turcis labefactato novum posuit*”.

C –

D –

E –

F † 1587

G –

H trakostyáni Draskovics I. György (1515. február 5–1587. január 31.)

Apja Draskovics Bertalan, anyja Utiesenic Anna (Nagy I. III. 390.)

1553–1587 † királyi tanácsos (1553. dec. 1. Kinevezés, évi 300 magyar forint fizetéssel. 1564. jan. 1-től fizetése havi 400 magyar forint. ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Dez. fol. 163.; A címet haláláig viseli.)

1557–1560 alkancellár (Fallenbüchl 1988, 101.)

1557–1560 pozsonyi prépost (Fallenbüchl 1988, 101.)

1557–1563 pécsi püspök (1560. júl. 17. Pápai megerősítés. Eubel III. 298.; 1563. nov. Ritzler V. 326.)

1568–1575 horvát-szlavón bán (Fallenbüchl 1988, 74. és ÖStA KA Best. No. 174. és No. 248.)

1563–1578 zágrábi püspök (1563. nov. 19. Kinevezés. Ritzler V. 421.; 1564. márc. 22. Pápai megerősítés. Eubel III. 359.)

1572–1587 † kalocsai érsek (1582. ápr. 30. Pápai megerősítés. Eubel III. 188.; A tisztséget haláláig betölti. Ritzler V. 164.)

1572–1587 † Bács vármegye ispánja (Fallenbüchl 1994, 62.; A címet haláláig viseli.)

1578. ápr. a pozsonyi országgyűlésen neve felmerül az esztergomi érseki tisztségre, végül azonban – elsősorban a bányavidéki végvárok fenntartásához nélkülözhetetlen érseki jövedelmek megszerzése érdekében – Rudolf király nem tölti be a tiszte, pusztán az elhunyt Liszthy János helyére győri püspökké nevezi ki D.-t. (Kárpáti-Kravjanský 1933, 35. és 136–137.: No. 18.)

1578–1587 † a győri püspökség adminisztrátora (1578. ápr. 26. Kinevezés. Ritzler V. 226.; 1587. okt. 27. Pápai megerősítés. Eubel III. 232.; A tisztséget haláláig betölti.)

1578–1587 † Győr vármegye ispánja (1578. ápr. 26. Kinevezés. Fallenbüchl 1994, 78.; A tisztséget haláláig betölti.)

1578–1586 kancellár (1578: Fallenbüchl 1988, 96; A tisztséget helytartói kinevezéséig [1586. szept. 24.] viseli, mivel – miként Rudolf király 1586. július 14-én fogalmazott – „*hoc praesertim tempore, quo nos a regno nostro Hungariae diutius quandoque abesse contingit, duo haec, locumtenentiae videlicet et cancellariatus officia ... commodum coniuncta esse nequeant, necessariumque sit, ut cancellarius aulam nostram subinde sequatur. Ideo hic quoque de persona ad tantum officium apta et idonea,*



- decernendum est.*” Kikéri véleményét, hogy ki alkalmas a tisztségre, amelyet „in secreto” köteles mielőbb Ernő főhercegnek megküldeni. ÖStA FHKA HKA HFU RN 50. 1586. Nov. fol. 127.; 1586. szept. 24. D.-t Rudolf helytartóvá nevezi ki, de előtte felmenti a kancellárságtól, és erről értesíti utódját, Heresinczy Pétert: „*ab officio cancellariatus, quo a multis iam annis laudabiliter functus est, absolutum.*” Uo. fol. 190.)
- 1585–1587 † kardinális (1585. dec. 18. ÖStA HHStA Rom–Dipl. Korrespondenz Bd. 47. fol. 281. Vö. még: 1586. jan. 7. *Kárpáti-Kravjánszky* 1933, 216–217.: No. 152.)
1586. szept. D. neve ismét felmerül az esztergomi érseki tisztségre (Uo. 120.)
- 1586–1587 † helytartó (1586. júl. 17. Rudolf tudatja D.-csal, hogy a Radéczy István halálával megüresedett tisztséget neki adományozza. ÖStA FHKA HKA HFU RN 50. 1586. Nov. fol. 127., szept. 9. Matheo Zane velencei követ jelentést tesz arról, hogy D. kapja meg a tisztséget. *Kárpáti-Kravjánszky* 1933, 222.: No. 160. és vö. még Uo. No. 161., szept. 20. Utasítás D. részére tisztéről. ÖStA FHKA HKA HFU RN 57. 1590. Máj. fol. 351 a/11. és 14., szept. 24. D.-t Rudolf király helytartóvá nevezi ki és erről értesíti kancellári utódját, Heresinczy Pétert. Uo. RN 50. 1586. Nov. fol. 190. Vö. még uo. fol. 127.; A tisztség haláláig betölti.)
- 1586–1587 † Pest–Pilis–Solt vármegye ispánja (1586. szept. 24. *Fallenbüchl* 1994, 90.; A tisztséget haláláig betölti.)
- Temetése miatt 2000 magyar forint értékben hagyott különféle klenódiумokat a győri székesegyházra: „*In cuius quoque argumentum piensissime memoriae illustrissimus dominus cardinalis in memoriam sui sepulchri similibus ornatibus ecclesiam suam Jauriensem pridem donavit, quorum valor duorum millium florenorum excesit.*” (ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Okt. fol. 90–91. A pozsonyi káptalan levele Ernő főherceghez. Dátum nélkül.)
2. HERESINCZI PÉTER († 1590), ZÁGRÁBI ÉS GYŐRI PÜSPÖK, KANCELLÁR címeres-feliratos síremléke
- A A győri székesegyház volt Biblia-termében, a bal oldali ablak alatt.  
(Eredeti elhelyezését nem ismerjük; a főpapot a székesegyház Szent István-hajója alá temették el. [*Bedy* 1936, 44.]) A sírkövet 1954-ben szedték fel a székesegyház padozatából, és helyezték el ide.
- B A sírkő felső része elpusztult; a feliratos mező és a címer nagyobbik része megmaradt. Csonka, erősen kopott, töredezett; heraldikai jobb oldalából 97 cm hosszan 10–14 cm széles sáv elpusztult, ugyanezen az oldalon az alsó sarka letörött (jelenleg összeillesztve).
- C vörösmárvány  
m.: 104 cm, sz.: 99,5 cm, v.: 17 cm
- D A sírkövön eredetileg fölül volt a címer, alatta a felirat. A címer lemez, homorlattal mélyülő mezőben állt, az ovális pajzs rollwerk-kartus. A pajzsot jobb haránt pólya szeli ketté, a pólyán jobbra lépő, nyelvét öltő oroszlán, jobb mellő mancsa előtt nyitott korona lebeg. A pólya fölött rozetta két szirmának töredéke, a pólya alatt középen kendővel átkötött ág vagy rotulus (a tárgy képe erősen lekopott). A pajzs két oldalán az elpusztult infula szalagjainak két vége. A sírkő alja, jobb és bal oldala illesztésre faragott (kónuszosan), teteje törött.
- E 1:  
R<sup>MO</sup>, D<sup>O</sup>, D<sup>O</sup>, PETRO: HERESINCZI EPISC.  
IAVR. ET. COM<sup>I</sup> PERP<sup>O</sup> S. C. R. M.  
SVMÓ PER HVNG CANCELL<sup>O</sup> ET CO[.]  
PAVLVS FVICHICH PHIAE ET MED D.  
PATRONO MERITISS P. OBIIT PRAGAE  
X: IVNII M D XC:  
2:  
antikva  
3:  
A töredezett, kopott felirat nehezen olvasható. Nagyon sok rövidítéssel írott szöveg; általában a jobb felső sarokba írt kisebb betűvel (*littera supraposita*) [pl.: r(everendissi)mo, d(omin)o, com(it)i per-p(etu)o, cancell(ari)o] rövidítene, de használnak betű fölé írott vonalat is [sum(m)o], valamint a betű mellé vésett pontot [Jaur(iensis), p(osuit)], a philosophiae szóban az *ae* ligatúra. Az első *et* után ugyanakkor egy felesleges pont olvasható.  
4:  
R(everendissi)mo d(omin)o, d(omin)o Petro Heresinczi episc[opo] Jaur(iensi) et com(it)i perp(etu)o S(acrae) C(aesareae) R(egiae) M(aiestatis) sum(m)o per Hung(ariam) cancell(ari)o et co[nsiliario] Paulus Fuichich phi(losophi)ae et med(icinae) d(oc)tor) patrono meritiss(im)o p(osuit). Obiit Pragae X. Junii MDXC.  
F A sírkövet Fuichich Pál állíttatta patrónusának, Heresinczi Péternek, vagyis annak halála, 1590 után készült.
- G Károlyi 1747, 7–8; ER 156–157.
- H Heresinczi Péter († 1590. június 10., Prága)
- 1582–1590 † királyi tanácsos (1582. márc. 5. Kinevezés. ÖStA FHKA HKA HFU RN 46. 1583. Dez. fol. 70–71. és Uo. RN 51. 1587. Febr. fol. 6., Tanácsosi fizetése évente 400 magyar forint. Uo. fol. 2.; A címet haláláig viseli.)
- 1584 zágrábi prépost (*Eubel* III. 333.)
- 1584–1585 tinini (knini) püspök (1584. máj. 28. *Eubel* III. 333.; 1587. jan. 27. előtt maga H. egy kérelmében azt állította, hogy 1582-től volt tinini püspök: „*post collatum mihi per Sacratissimam Maiestatem Vestram anno octogesimo secundo praeterito episcopatum Tininiensem ...*” ÖStA FHKA HKA HFU RN 51. 1587. Febr. fol. 3–5.)
- 1585–1587 zágrábi püspök és topuszkói apát (1585. márc. 8. *Ritzler* V. 421.; Utóda Sztankovácsky Gáspár zágrábi nagyprépost: 1587. okt. 3. Kinevezés Sztankovácsky részére, szintén a topuszkói apátsággal együtt. ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Okt. fol. 53., pápai megerősítése csak 1589. márc. 20. *Eubel* III. 359.)
- 1586–1590 † sasvári főesperes és esztergomi kanonok (1586. szept. 23. Rudolf király adománya H.-nek a Telegdy László halálával megüresedett tisztségekről [*archidiaconatus Sasuariensis in ecclesia metropolitana Strigoniensi fundatum unacum canonicatu et praebenda*]). ÖStA FHKA HKA HFU RN 50. 1586. Sept. fol. 156–157.)
- 1586–1590 † kancellár (1586. szept. 24. Kinevezés H. részére a tisztségről Draskovics I. György helyére, ill. Bécsbe rendelése. ÖStA FHKA HKA HFU RN 50.



1586. Nov. fol. 190., szept. 25. Tudósító levél Ernő főherceghez H. kinevezéséről. Uo. fol. 190.; A tisztséget haláláig betölti.)
1587. júl. 13. Rudolf király további uralkodói határozatig megbízza H.-t a pornói apátság igazgatásával. A mostani adminisztrátortól, Chemetey Istvántól kell ezt átvennie. (ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Juli fol. 76., vö. még Uo. fol. 77–78., ill. fol. 79.; 1587. okt. 2-tól az új pornói apát, Antonio Cavriani. Uo. 1587. Okt. fol. 15.)
- 1587–1590 † győri püspök (1587. aug. 13. Kinevezés. ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Okt. fol. 86. és Uo. RN 53. 1588. Jan. fol. 184–185., vö. még uo. RN 52. 1587. Sept. fol. 102. és fol. 104. Az adomány feltétele, hogy H. – miként az előde, Liszthy János idejében is történt – püspöki jövedelmeiből évente 6000 tallért „*pro confiniorum, imprimis autem munitionum usibus*” fordítson; aug. 14. Dekrétum arról, hogy H. úgy kapta meg a győri püspökséget, mint elődje, Draskovics György, s erről a Magyar Kancelláriának kellett az adománylevelet „*more et in forma solitis et consuetis*” kiállítani. ÖStA FHKA HKA HFU RN 53. 1588. Jan. fol. 184–185., okt. 23. H. reverzálisa arról, hogy Rudolf király győri püspökké léptette elő, és ő ezen tiszteben évente 4000 forintot ad a végvárak költségeire [„*ad usus confiniorum*”]. Uo. 1588. Május fol. 9., okt. 26. Pápai megerősítés. *Eubel* III. 232., nov. 14. Ernő főherceg sürgeti a Magyar Kamaránál H. beiktatását. ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Okt. fol. 85–87.; A tisztséget haláláig betölti.)
- 1587–1590 † Győr vármegye ispánja (1587. aug. 13. Kinevezés. *Fallenbüchl* 1994, 78., okt. 24. Engedelmességre intő levél Győr vármegyéhez H. kinevezése kapcsán. ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Okt. fol. 87., okt. 24. Rudolf király felszólítja H.-t főispáni esküje letételére a vármegye közgyűlésén. Uo.)
1590. febr. 16-án prágai házában végrendelkezett (ÖStA FHKA HKA HFU RN 57. 1590. Juli fol. 1051–1056., fol. 1057–1060. és fol. 1061–1064. Három példány.)
1590. febr. 16. végrendeletének sírkövére vonatkozó része: „*Corpus autem meum sepeliri cupio in cathedrali ecclesia mea Jauriensi, penes tumbam illustrissimi et reverendissimi quondam domini Georgii Sacrae Romanae Ecclesiae cardinalis, domini, patroni et vere patris mei observandissimi. Quod ut honeste fieri possit, ad exequias et funeris necessaria florenis mille lego. Ex quibus si forte aliquid esset residui, id in milites Christianos, qui duram et acerbam hostis sustinent captivitatem, et pauperes mendicos erogetur. Quos officialis ibidem meus pro pia et antiqua consuetudine prandio reficiet bono.*” (Uo. fol. 1052., fol. 1057. és fol. 1061.)
- Hagyatéka sorsának igen jelentős terjedelemben fennmaradt iratanyaga: ÖStA FHKA HKA HFU RN 57. 1590. Juni fol. 684–691. és Uo. 1590. Juli fol. 1048–1071.

### 3. MÁTHÉSSY ISTVÁN († 1591), GYŐRI NAGYPRÉPOST, CSANÁDI ÉS VÁCI PÜSPÖK címeres-feliratos sírköve

- A A székesegyház volt Biblia-termében, az északi ablak alatt. (Eredeti elhelyezését nem ismerjük; a főpapot a székesegyház Szent István-hajója alá temették el. [Bedy 1936, 44.] 1938-ban még a déli hajóban, közvetlenül a Szent József-oltár mellett volt látható.) 1954-ben szedték fel a székesegyház padozatából, és helyezték el ide.



1. Máthéssy István († 1591) győri nagyprépost, váci püspök sírköve. Győr, székesegyház

- B A sírkő alja elpusztult, a címer és a felirat maradt meg, utolsó sora alsó részének kivételével. Kopott, csonka, töredezett.
- C vörösmárvány  
m.: 131,5 cm, sz.: 92 cm v.: 14,5 cm
- D A sírkő felső részének töredéke. A sírkövön felül volt a címer, alatta kezdődött a szöveg. A gravírozott címerpajzsban szarvas feje, agancsai között patkó; a pajzs fölött infula, kétfelé libbenő szalagokkal. (A címer Károlyi Lőrinc szerint: „*Insigne Solea cum signis clavorum, ac supra soleam infula.*”) Felső, jobb és bal oldala (kónuszosan) illesztésre faragott.
- E 1:  
D O M  
HIC IACET PIE IN DNO DEFVNCTVS  
R. D. STEP. MATH(?)ISSY EPS VACIEN  
SAEC: CAES: RQM<sup>T</sup> CONS: ATQ: HVIVS  
ECCL: IAVR MAIOR. PRAEP: DE EIVS  
DEMQ: E[...][AE[.....] 2Z. AN: OPTIME  
MERITVS [...][I HANC SEPVLTVRAE COM  
MO[.....]
- 2:  
antikva
- 3:  
A felirat kopott, töredezett. Kihagyásos rövidítések, amelyeket a betűk fölé írott vízszintes vonal – közepén kis félkörívvel – jelöl [pl. d(omi)no]. A rövidítést jelölhetik pontok [pl. Step(hanus)] és kettős pontok [pl. Sac(rae) Caes(arae)], valamint *littera supraposita* is [pl. M(aiesta)t(is)].



4:

D(eo) O(ptimo) M(aximo)  
Hic iacet pie in d(omi)no defunctus r(everendus)  
d(ominus) Step(hanus) Math(?)issy ep(iscopu)s Vacien-  
(sis) Sac(rae) Caes(arae) R(egiae)q(ue) M(aiesta)t(is)  
cons(iliarius) atq(ue) huius Eccl(esiae) Jaur(iensis) maior  
praep(ositus) de eiusdemq(ue) E[cclesi]ae [Capituli –  
Károlyi] 27. anno optime meritis, [qu]li hanc sepulturae  
commo[ditatem] consensu eorum commodavit.]

F A káptalan állíttatta, vagyis 1591 után készült.

G Károlyi 1747, 8; ER 157; Bedy 1936, 45; Bedy 1938, 379;  
Szarka 1947, 153/29.

H Máthéssy István († 1591. augusztus 14.)

1561–1562 részt vesz a tridenti zsinaton, Draskovics I.  
György bíboros titkáráként. (Bedy 1932, 264.)

1562 február előtt Draskovics I. György pappá szenteli  
Tridentben (Uo. 265.)

1563-ban megkapja a lébényi apátságot (1587-ig, váci  
püspöki kinevezéséig birtokolja: Uo. 265; Szarka 1947,  
43/5.)

1564-ben éneklőkanonoki (cantor) stallumot kap Győrben  
(Uo. 265.)

1565–1591 † győri nagyprépost. (A tisztséget haláláig  
betölti: Uo. 265.)

1569-ben jászói prépost (Uo. 266.)

1582–1591 † királyi tanácsos (1582. márc. 5. Kinevezés.  
ÖStA FHKA HKA HFU RN 46. 1583. Dez. fol. 70–71.;  
A címet haláláig viseli.)

1582–1587 csanádi püspök és egyúttal leleszi prépost  
(1582. febr. 21. Ritzler V. 177.; 1583. okt. 14. Pápai  
megerősítés. Eubel III. 177.; Utóda Szegedy Pál egri  
olvasókanonok: 1587. okt. 3. Kinevezés Szegedy ré-  
szére, szintén a leleszi prépostsággal együtt. ÖStA  
FHKA HKA HFU RN 52. 1587. Okt. fol. 49.)

1587–1591 † váci püspök (1587. szept. 30. Kinevezés. Ritzler  
V. 402. Vö. még ÖStA FHKA HKA HFU RN 52. 1587.  
Okt. fol. 48–49.; 1590. jan. 29. Pápai megerősítés. Eubel III.  
345.; Szarka 1947, 152–153. A tisztséget haláláig betölti.)

Győrben két háza is volt, egymás mellett, a Szent Tamás  
utcában: Szarka 1947, 45/19. Hagyatékának leltára  
(1591. augusztus 19. Győr) kivonatosa: Urbaria et  
conscriptioes 6. füzet (71–100. fasciculus). Művészet-  
történeti adatok. Gyűjtötte Baranyai Béláné, Cser-  
nyánszky Mária. Budapest 1981, 76–77. Könyvgyűj-  
teményének jegyzéke: Magyarországi magánkönyvtá-  
rak I. 1533–1657. Sajtó alá rendezte Varga András.  
(Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink  
történetéhez 13/1.) Budapest–Szeged 1986, 44–45.

4. EBERHARD DE OVERBROEK (von Oberbrouck)  
(† 1598) címeres-feliratos sírköve

A A székesegyház volt Biblia-termében. (Eredeti elhe-  
lyezését nem ismerjük.) 1954-ben szedték fel a székes-  
egyház padozatából, és helyezték el ide.

B Kopott, itt-ott kicsorbult.

C vörösmárvány

m.: 208 cm, sz.: 104,5 cm, v.: falban

D Széles pálca, keskeny lemez keretéből mélyülő mező-  
ben fölül – homorlattal keretelt – feliratos tábla emel-

kedik ki, alul szalagokkal összekötött babérkoszorúba  
foglalt címer áll. Oldalain kivájt, egyszer hasított  
pajzs; a jobb oldali mezőben öt liliom (2–1–2), a bal  
oldali mezőben egy pólya, a pólya alatt hatágú üstö-  
kös csillag, hosszú, egyenes csóvával emelkedik fölfe-  
lé. A címerpajzs fölött rostélysisak, rajta tekercsből  
emelkedő öt toll. A sisaktakaró ornamentális lomb.

E 1:

EVERHARDVS AB OVERBRVCK  
LEODIVS EX DVCATV IVLIA  
GENTI, NATALIBVS CLARVS  
INSIGNIS VIRTUTE ET ARMIS  
QVI AD STRIGONIVM HVNGA-  
RIAE MILES AC BELLATOR  
FORTIS IN JAVRINI RECVP  
RATIONE GLORIOSAM  
PVGNANDO OBIIT MORTEM  
HOC SAXO  
CONDITVR



2. Eberhard de Overbroek († 1598) sírköve. Győr, székesegyház





3. Eberhard de Overbroek sírkövének részlete: a címer

2:  
antikva

3:  
Az utolsó két sor betűi kétszer olyan magasak, mint a többi.

4:  
Everhardus ab Overbruck Leodius ex Ducatu Iulia genti, natalibus clarus insignis virtute et armis, qui ad

Strigonium Hungariae miles ac bellator fortis in Jaurini recuperatione gloriosam pugnando obiit mortem hoc saxo conditur.

F 1598, halálának éve után készült. Valószínűleg a szintén Magyarországon szolgáló testvérei állították.

G Károlyi 1747, 10; ER 160–161; Bedy 1936, 45; Pálffy-Perger 1998, 232–233.



H Overbroek, Eberhard de [Oberbrouck von]

Feltételezhetően kapitányi vagy valamilyen altiszti rangot viselt.

5. ADOLF GRAF VON SCHWARZENBERGNEK, A GYŐRT 1598-BAN FÖLSZABADÍTÓ HADAK EGYIK FŐPARANCSNOKÁNAK emléktáblája (1606)

A 1606. évi, eredeti elhelyezését nem ismerjük. 1747-ben a székesegyház Szentháromság (=Hédervári)-kápolnájában volt, 1860-ban a kápolna restaurálása során az ablakok alatti stallumok közül a hatodik „hátfalában” („üregében”) került elő. Ezt követően helyéről kiemelték; jelenleg a székesegyház volt Biblia-termében őrzik.

B Jó állapotban van; körben meszelés és vakolatmaradványok.

C vörösmárvány  
m.: 39 cm, sz.: 97,5 cm, v.: 8 cm

D Feliratos tábla, rollwerk-keretben. A szépen csiszolt feliratos mező enyhe homorlattal emelkedik ki a keret síkjából. A keret nagyon mérsékelten díszített; felül középütt és kétoldalt, alul négy helyen indul egy-egy rollwerk-formakezdemény. Két keskenyebbik végén két, homorlatból induló lemez közé fogott lapos ív képez fület. Az élek sok helyütt kicsorbultak. A keret oldalai is lecsiszoltak, tehát a tábla eredetileg a fal síkjából erőteljesen kiemelkedett.

E 1:  
M. AE. S. | DEO PROPITIO, PARVO CVM MILITE,  
PARVAQ EXPENSA; PER | VIM PETARDI ADITV  
FOEL<sup>R</sup>: PATEFACTO. JLL<sup>VS</sup>. D. ADOL<sup>9</sup>: COMES | A  
SCHWARTZBERG . S. C. REGIAEQ3 MATIS: RVD:  
SEC: BEL<sup>L</sup>: CONS: | VIEN: PRAES<sup>II</sup>: PRAEF<sup>VS</sup>:  
TOTIVSQ EXER<sup>VS</sup>: MAR<sup>VS</sup>: SVP<sup>VS</sup> PROP<sup>VM</sup> HOC REC  
RATNE AVTEM TANTVM PATRIAE BEN<sup>VM</sup>: TATVQ FACINVS: ALIBI  
NEG<sup>VM</sup>: OBLI<sup>NI</sup>: TRAD<sup>VR</sup>: ILL<sup>VS</sup>: D. J. A MOLART BAR: EIVSD MATIS:  
BELL<sup>I</sup>: | CONS: NEC NON TORM<sup>VM</sup>: BELL<sup>VM</sup>: PER  
VNG<sup>AM</sup>: ET AVS<sup>AM</sup>: COMOR<sup>IS</sup>: Q3 | PRAES<sup>II</sup>:

PRAE<sup>VS</sup>: SVPREMVS. HVNC LAPIDEM APPONI  
JVSSIT, ANO | OCTAVO POST RECVP<sup>EM</sup>: DIE  
VERO MARTII Z9. 1606. JO: BERNIER | PRO<sup>TE</sup>

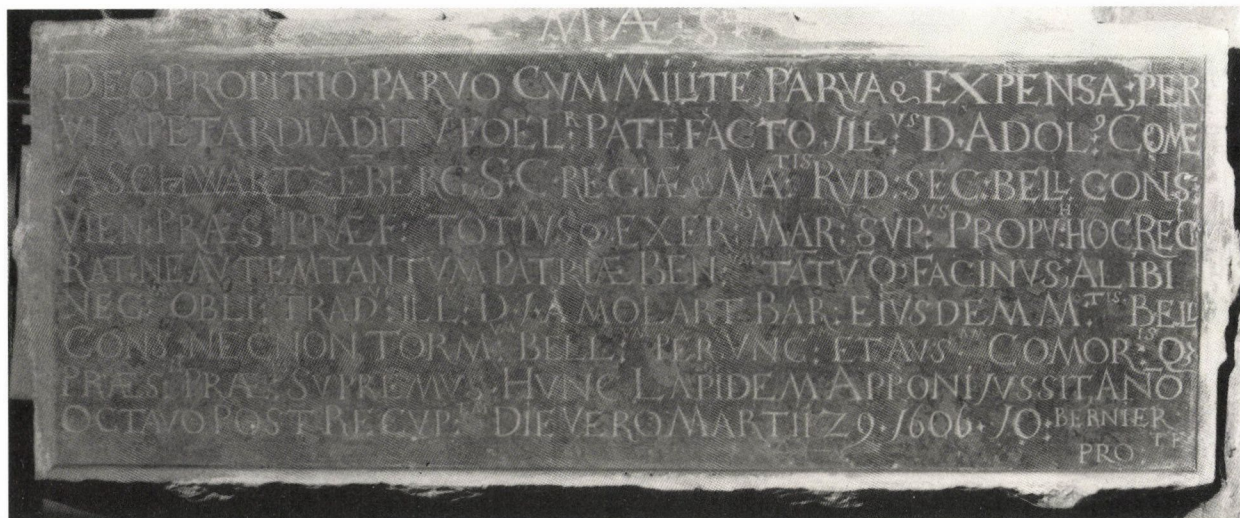
2:  
antikva

3:  
Sok és többféle rövidítéssel írt szöveg. Ponttal [pl. d(ominus), S(acrae) stb.], kettős ponttal [pl. cons(iliarius)], felülírt betűvel (*littera supraposita*) [pl. propu(gnaculum)] és ezek kombinációival [pl. foel(icite)r]. Csonkításos és kihagyásos rövidítések. Néhány sorban a szöveg a keretre szorult, ezt az 1. pont alatti közlésben nem jelöltük.

4:  
M(onumentum) Ae(ternum) S(acrum)  
Deo propitio, parvo cum milite, parvaq(ue) expensa;  
per vim petardi aditu foel(icite)r patefacto, ill(ustris-  
sim)us d(ominus) Adol(ph)us Comes a Schwartze(n)-  
berg S(acrae) C(aesareae) Regiaeq(ue) Ma(iesta)tis Ru-  
d(olphi) sec(undi) bell(icus) cons(iliarius), Vien(nen-  
sis) praes(id)ii prae(fect)us totiusq(ue) exerc(it)us  
mar(eschalc)us sup(rem)us, propu(gnaculum) hoc  
recuperat. Ne autem tantum Patriae ben(efici)um  
ta(n)tu(m)q(ue) facinus alibi neg(...)um [*talán nequam  
helyett?*] obli(vio)ni trad(at)ur, ill(ustrissim)us d(omi-  
nus) J(ohannes) a Molart Bar(o), eiusdem M(ajesta)tis  
bell(icus) cons(iliarius), nec non torm(entor)um bell(i-  
cor)um per Ung(ari)am et Aus(tri)am Comor(o-  
miens)isq(ue) praes(id)ii prae(fect)us supremus, hunc  
lapidem apponi jussit, an(n)o octavo post recup(era-  
tion)em, die vero Martii 29. 1606. Jo(hannes) Bernier  
[helyesen Breiner, vagyis Breuner] pro (par)te [*vagy: pro  
(altera par)te.*].

F Győr visszafoglalásának nyolcadik évfordulója alkal-  
mából, 1606. március 29-én Hans Molart haditaná-  
csos, bécsi főhadszertárnok, valamint komáromi és  
Hans Breuner győri főkapitány állíttatta.

G Károlyi 1747, 10–11; ER 161–162; Römer Flóris: Régé-  
szeti levelek Ipolyi Arnoldhoz. III. Vasárnapi Újság  
VI. 1860, 630–631; Pálffy–Perger 1998, 244–246.



4. Adolf Graf von Schwarzenberg emléktáblája, 1606. Győr, székesegyház





5. Hans von Aachen után: Adolf Graf von Schwarzenberg képmása, 18. század eleje. Részlet. Győr, Xantus János Múzeum

H Adolf Graf von Schwarzenberg életrajzi adatai, köztük a fent említett haditanácsosi (1597–1600), bécsi helyőrség-parancsnoki (1597–1599) és főtábornemesteri (1596, 1598, 1599) tisztségei: *Pálffy Géza*: A császárváros védelmében. A győri főkapitányság története 1526–1598. Győr 1999, 239–240, 258–260.

6. PIETRO MOROSINI († 1615), GYŐRI KAPITÁNY sír-  
emléke

A 1747-ben a székesegyház Szentháromság (=Hédervári)-kápolnájában volt, 1860-ban a kápolna restaurálása során az ablakok alatti stallumok közül az ötödik „hátfalában” („üregében”) került elő. Ezt követően helyéről kiemelték; jelenleg a székesegyház volt Biblia-termében őrzik.

B jó állapotban

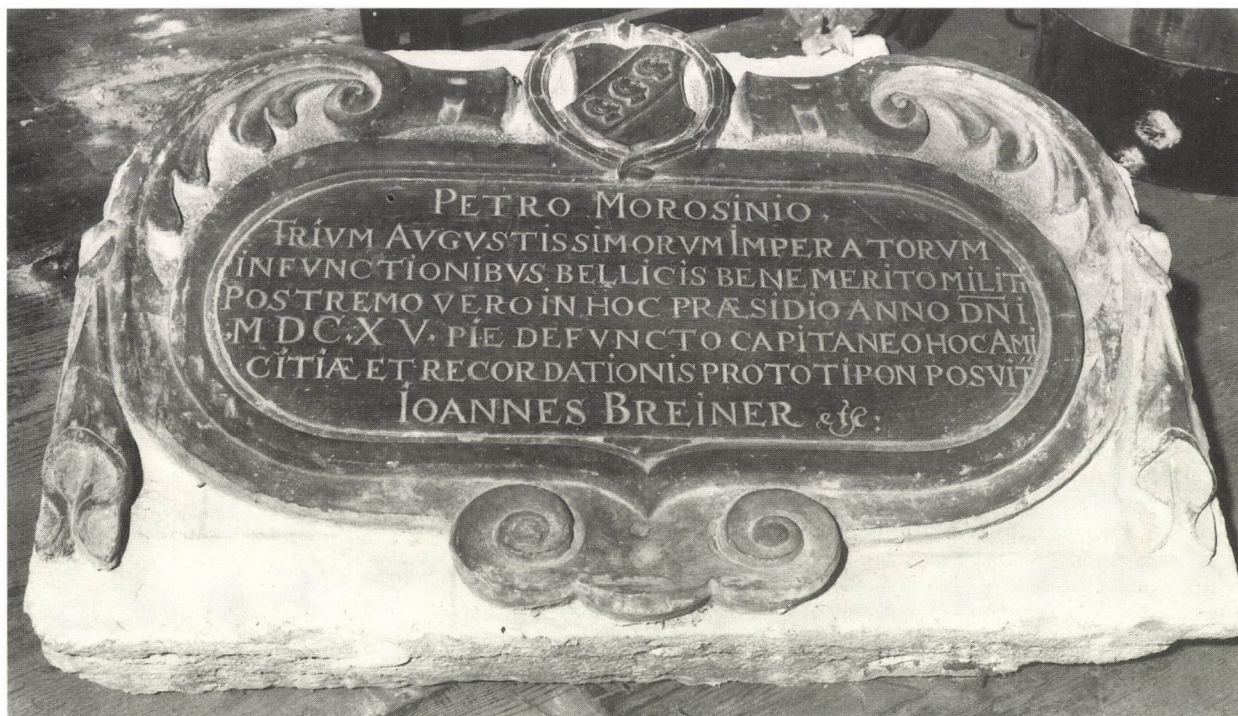
C fekete- és vörösmárvány

m.: 55 cm, sz.: 84 cm, v.: 5 cm

a mészkő falazási tömb méretei:

m.: 56 cm, sz.: 85 cm, v.: 12 cm

D Fali síremlék, amely falazási tömbbel együtt őrződött meg. A feliratos mező fekvő ovális alakú, fekete márványból. Ezt vörösmárvány keret veszi körül, amely körülfutó széles szalagból áll. Utóbbit fölül keskeny babérkoszorúba fogott barokk címerpajzs koronázza. A pajzsban jobb harántpólyában három emberfej. A pajzstól jobbra és balra egy-egy tekercs indul, amelynek a tábla felé forduló részén levelek díszlenek. Alul két voluta közé fogott lyukas fül. A tábla keskenyebbik oldalain egy-egy lepelvég függ.



6. Pietro Morosini († 1615) győri kapitány síremléke. Győr, székesegyház



E 1:

PETRO MOROSINIO,  
TRIVM AVGVSTISSIMORVM IMPERATORVM | IN  
FVNCTIONIBVS BELLICIS BENE MERITO MILITI |  
POSTREMO VERO IN HOC PRAESIDIO ANNO DNI  
| .MDC.XV. PIE DEFVNCTO CAPITANEO HOC  
AMI= | CITIAE ET RECORDATIONIS PROTOTI-  
PON POSVIT | IOANNES BREINER etc.

2:

antikva

3:

Szinte rövidítések nélkül írt szöveg. Egyetlen kiha-  
gyásos rövidítés: D(omi)ni.

4:

Petro Morosinio, trium augustissimorum imperato-  
rum in functionibus bellicis benemerito militi,  
postremo vero in hoc praesidio anno D(omi)ni  
MDCXV pie defuncto capitaneo, hoc amicitiae et  
recordationis prototipon posuit Ioannes Breiner etc.

F 1615 után Hans Breuner győri főkapitány (1606–1633)  
állíttatta.

G Károlyi 1747, 11; ER 162; Rómer Flóris: Régészeti leve-  
lek Ipolyi Arnoldhoz. III. Vasárnapi Újság VI. 1860,  
630–631; Bedy 1936, 45–46.

H Morosini, Pietro

A sírfelirat szerint már II. Miksa császár (1564–1576)  
uralkodása óta állt Habsburg-szolgálatban.

1607-ig kapitány Győrben. (1607. jan. 30. A Haditanács  
tudatja Hans Breuner győri főkapitánnyal, hogy  
Morosini kapitányt tisztéből elbocsátották, és helyére  
Francesco de Courierst fogadták fel. ÖStA KA HKR  
Prot. Reg. Bd. 218. fol. 114.)

1615. jan. 3. előtt †, hiszen ekkor már néhaiként említik.  
(Uo. Exp. Bd. 233. fol. 131.)

7. NÁPRÁGYI DEMETER († 1619), GYŐRI PÜSPÖK,  
KALOCSAI ÉRSEK címeres-feliratos sírköve

A A székesegyház volt Biblia-termében, a két ablak kö-  
zött a falhoz illesztve. (1747-ben „*supra portam  
sacristiam*”.) 1954-ben szedték fel a székesegyház pa-  
dozatából, és helyezték el ide.

B erősen kopott

C vörösmárvány

m.: 208 cm, sz.: 103 cm, v.: 20 cm

D Széles lemez keretezi a sírkő mezejét, s középvonalá-  
tól kissé följebb ugyanilyen széles lemez (rajta jel-  
mondat) két részre is osztja. A felső négyszögben  
rollwerk-szegélyű feliratos tábla tölti ki teljesen a te-  
ret, az alsóban álló ovális alakú koszorú öleli körül a  
címerpajzsot. A koszorú a négyszög minden oldalát  
középpont érinti, és ezen a ponton egy-egy rozetta dí-  
szíti. Az ívháromszögekben egy-egy levélmotívum. A  
címerpajzs álló ovális, mezőjében koronából emelke-  
dő, szembeforduló, hosszú, kibontott hajú, meztelen  
nőalak, amely jobbában kivont pallost emel (a pallos  
hegyén hatágú csillag), balját csípőjéhez emeli. A  
pajzs két oldalához egy-egy meztelen női felsőtestű,  
halfarkú vízilény simul; hajuk kibontott, fejükön nyi-  
tott korona; vagyis tritónnők ők, közkeletű elnevezés-  
sel sellők. A pajzsfőn szárnyas angyalfej nyugszik,

fölötte magas szarvú infula, kétfelé csapódó szalagjai-  
val; jobbról érseki kereszt, balról pásztorbot *curva-*  
*turája* (a *sudariummal*) látszik.

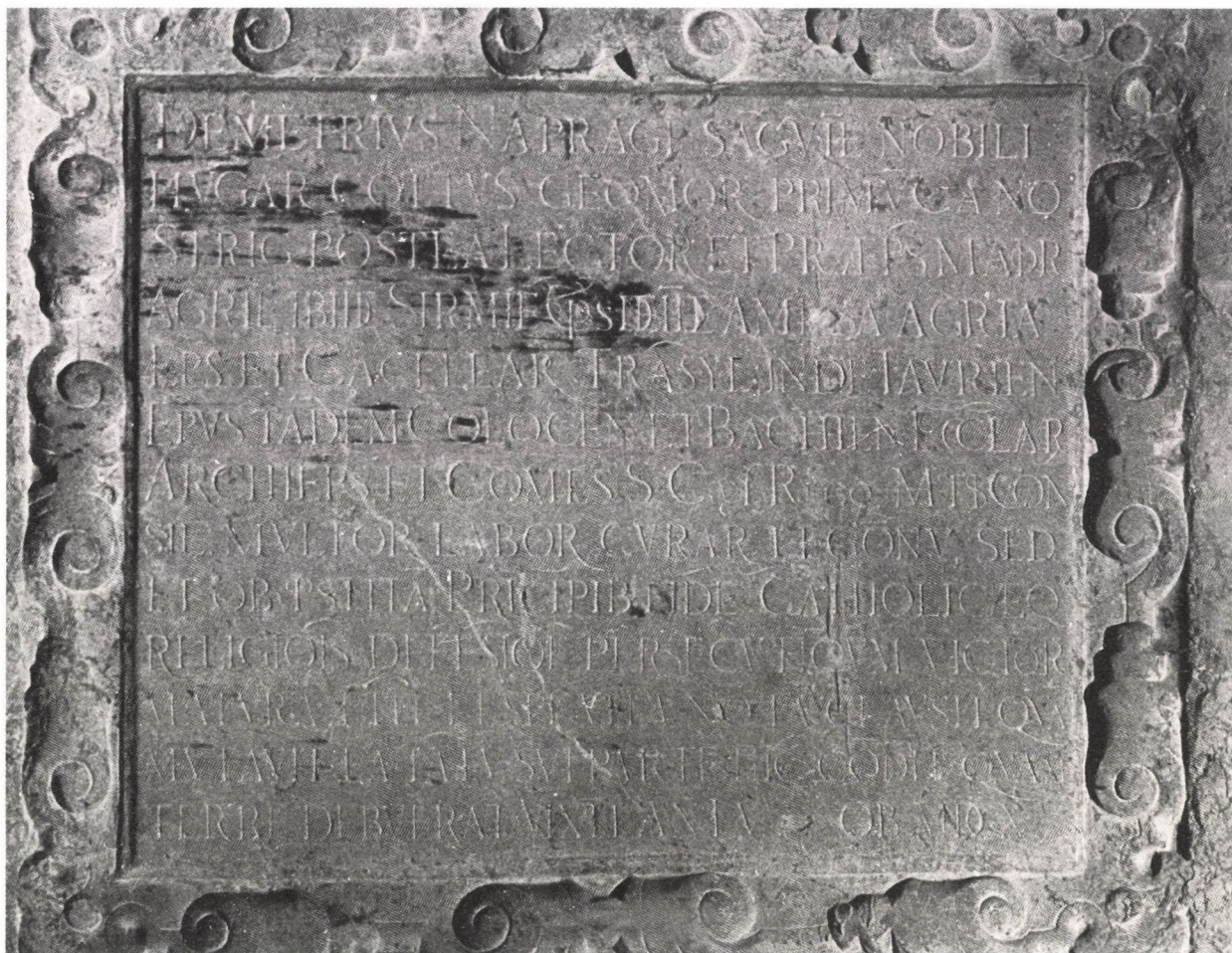
E 1:

DEMETRIVS NAPRAGI SAGVIE NOBILI  
HVGAR COTTVS GEOMOR PRIMV CANO  
STRIG POSTEA LECTOR ET PRAEPS MAIOR  
AGRIE IBIDE SIRMIE EPS DEIDE AMI[.]SA AGRIA  
EPS ET CACELLAR TRASYL INDE IAVRIEN  
EPVS TADEM COLOCEN ET BACHIEN ECCLAR  
ARCHIEPS ET COMES S CAES RGQ MTIS CON  
SIL MVLTOR LABOR CVRAR LEGONV SED  
ET OB PSTITA PRICIPIB FIDE CATHOLICEQ  
RELIGIOIS DEFESIOE PERSECVTIOVM VICTOR  
MATVRA [.....] ET SPE VITA NO TA CLAVSIT QVA  
MVTAVIT [.....] SVPREM [.....] QVA  
TERRE DEBVERAT VIXIT AN [.....] OB ANO[.....]  
a kereten:  
LABORE ET PATIETIA



7. Náprágyi Demeter († 1619) kalocsai érsek, győri püspök sírköve.  
Győr, székesegyház





8. Náprági Demeter sírkövének részlete: a feliratos tábla

2:  
antikva

3:  
Sok, bonyolult rövidítéssel írott fölírat: az „n” betűk (nazálisok) jó részét a magánhangzó fölé írott vízszintes vonal jelöli [pl. sa(n)gui(n)e, Hu(n)gar(o), ca(n)cellar(ius), stb.], vannak kihagyásos [pl. praep(ositu)s, ep(iscopu)s stb.] és csonkításos rövidítések [pl. cano(nicus), Tra(n)syl(vanensis) stb.], valamint ezek kombinációi [pl. eccl(esi)ar(um)]. Használ ligatúrát is: maior, dei(n)de, M(aiesta)tis consil(iarius), egy helyütt pedig enklávét is megjelenik: victor.

4:  
Demetrius Napragi sa(n)gui(n)e nobili Hungar(o) co(mi)t(a)tus Goemor,\* primu(m) cano(nicus) Strig(oniensis) postea lector et praep(ositu)s maior Agrie(nsis) ibidem Sirmie(nsis) deinde ami(s)sa Agria ep(i)s(copu)s et ca(n)cellar(ius) Tra(n)syl(vanensis), inde Iaurien(sis) ep(iscopu)s, ta(n)dem Colocen(sis) et Bachen(sis) eccl(esi)ar(um) archiep(iscopu)s et comes S(acrae) Caes(arae) R(e)g(iae)q(ue) M(ajes)t(a)tis consil(iarius) multor(um) labor(um) curar(um) leg(ati)o-nu(m) sed et ob p(rae)stita(m) pri(n)cipib(us) fide(m) Catholic(a)eq(ue) religio(n)is defensio(n)e(m) persecutio(n)u(m) victor matura [aetate, et spe vitam non

tam] clausit, qua(m) mutavit [ea tantum sui] parte [hic conditus] qua(m) terrae debuerat. Vixit an(nos) [LV.] ob(ii)t an(n)o [Domini MDCXIX.]

a kereten:  
Labore et patie(n)tia

F † 1619

G Károlyi 1747, 8; ER 158; Jenei Ferenc: Az utolsó magyar humanista főpap: Náprági Demeter. Irodalomtörténeti Közlemények 69 (1965) 137; Mikó Árpád: Ianua Mortis. Nicasius Ellebodus (1535–1577) síremléke. Adalék a Radéczi-kör műpártolásához. Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére. Szerk. Galavics Géza, Herner János, Monok István. Szeged 1990, 422.

H Náprági Demeter (1564–1619. március 5. előtt †)

1589–1597 egri nagyprépost (1589. máj. 29. előtt néhai Bejczy Benedek tisztébe lép. N. ÖStA FHKA HKA HFU RN 55. 1589. Mai fol. 148–150.; 1597. jan. 15. Uo. RN 64. 1597. Jan. fol. 10.)

1596–1597 szerémi püspök (Eubel IV. 317. és 1597. jan. 15. ÖStA FHKA HKA HFU RN 64. 1597. Jan. fol. 10. „electus episcopus Sirmiensis”)



- 1597 előtt–1619 † királyi tanácsos (A címet haláláig viseli.)
- 1597–1606 erdélyi püspök (1597. jan. 15. II. Rudolf császár N.-t kérelmére kinevezi az erdélyi fejedelem által N.-nak felajánlott tisztségre és engedélyezi neki, hogy odautazva elfoglalja azt. ÖStA FHKA HKA HFU RN 64. 1597. Jan. fol. 10.; 1600. jan. 7. Pápai megerősítés. Eubel IV. 341.)
- 1598–1600 erdélyi tanácsúr (Trócsányi 1980, 32.)
- 1598–1600 erdélyi kancellár (Uo. 1980, 181.)
- 1605–1606 Veszprém vármegye főispánja (1605. aug. 10. és 1606. dec. 21. Fallenbüchl 1994, 108.)
- 1607–1608 veszprémi püspök (1608. máj. 3-ig: Eubel IV. 365.)
- 1607–1619 † győri püspök (1607. ápr. 10. Kinevezés. Ritzler V. 226.; 1610. dec. 15. Pápai megerősítés mint *administrator*. Eubel IV. 207.; A tisztséget haláláig betölti.)
- 1607–1619 † Győr vármegye főispánja (1607. ápr. Benda 1972, 280.; A tisztséget haláláig betölti.)
- 1608–1619 † kalocsai érsek (Ritzler V. 164. és 1610. jan. 27. Pápai megerősítés. Eubel IV. 156.; A tisztséget haláláig betölti.)
- 1608–1619 † Bács vármegye főispánja (Fallenbüchl 1994, 62.; A tisztséget haláláig betölti.)

\*Értsd: Náprágy falu Gömör megyében fekszik, ma Neporadza Szlovákiában.

8. ZICHY KATALIN († 1615) ÉS ILONA († 1625), VÁZSONYKŐI ZICHY II. PÁL VESZPRÉMI FŐKAPITÁNY ÉS KÉSŐBB GYŐRI VICEGENERÁLIS LEÁNYAI síremléke (1626)

A Eredetileg a székesegyház Szent István-hajójában volt.

B elpusztult

Károlyi Lőrinc leírásából ismerjük:

„Nonus lapis est juxta cryptam, numero tertio superius notatam (sc. crypta secunda, quae habetur ante gradum, per quos gradimur ad altare S. Stephani protomartiris) in quo incisio haec repraesentatur...”

C kő

D –

E Károlyi Lőrinc szerint a felirata:

„Chariss(imae) Filiae B. Cathar(inae) Anno Domini 1615. die 21. Julii aetatis & Helenae 1625. 8. Martii: defunctis, Parentes Paulus Zichy S[acrae]. Caes[areae] Maiest[atis] Praesidii Veszprimiensis supremus Capitaneus et Sara Chabi moestissimi. hoc monumentum posuer[unt]. Anno 1626.”

F 1626-ban Zichy Pál és felesége, Chaby Sára állíttatta.

G Károlyi 1747, 10; ER 161; Bedy 1936, 45.

H –

9. IVÁNCZY JÁNOS († 1636) GYŐRI NAGYPRÉPOST, KNINI PÜSPÖK címeres-(feliratos ?) síremléke

A A székesegyház volt Biblia-termében, az északi falban, befalazva. 1954-ben szedték fel a székesegyház padozatából, és helyezték el ide.



9. Ivánczy János († 1636) győri nagyprépost sírköve.  
Győr, székesegyház

B kopott

C vörösmárvány

m.: 204 cm, sz.: 108 cm, v.: falban

D Vékony lemezzel keretezett, homorlattal mélyülő, sekély mezőben emelkedik a dombormű. Alul, angyalféjes konzolon szív alakú kartus nyugszik; a kartus szélessége nagyobb a magasságánál, felülete domború, kopott, üres. E tábla fölött áll a címerpajzs. Álló, szabdaltszélű rollwerk-pajzson helyezkedik el az egyenes oldalú címer. Négyosztatú; első és negyedik mezejében hullámzó vízből jobbra forduló egyszerű emelkedik, második és negyedik mezejében két kivont, András-kereszt alakban összeillesztett pallos. A szív-pajzs helyén erősen kopott, szív alakú idom látható, belőle négyfelé (kereszt alakban) egy-egy sugárkéve formájú rész áll ki. A címer fölött infula, a szarvak közül balra pásztorbot *curvaturája* kanyarodik ki. Két, kétfelé hajló bőségszaruból nő, fölül összefutó babérlevél-köteg alkot ovális koszorút körülötte. Kétoldalt, kicsiny emelvényen csaknem teljesen meztelen-



magna dicēs: Bñe. Ne statu  
as illis hoc pctñ. Et cū hoc  
dixisset obdormiuit in dño.

**Grado.** Sederūt principes et ad  
uersum me loquebant̃ et iniqui psecu  
ti sunt me. \* Adiuua me dñe deus  
meus saluū me fac ppter mias tuam

**Alia.** \* Uideo celos aptos et iesus  
stantē a dextris virtutis dei. Scōz

**In illo tpe:** Dixit math.

**I**esus turbis indeorū et  
principibus sacerdotū: Ecce  
ego mitto ad vos pphetas:  
et sapiētes et scribas et ex illis  
occidetis et crucifigētis: et ex  
eis flagellabitis i synagogis  
vestris. Et psequimini de ciui  
tate in ciuitatē vt veniat sup  
vos oīs sanguis iustus: q̃ ef  
fusus ē sup terrā: a sanguine  
abel iusti: vsq; ad sanguinez  
zacharie filij barachie: quem  
occidistis inter templū et al  
tare. Amē dico vobis veniēt  
hec oīa sup generationē istā.

**Hierlin hierlin** q̃ occidis pro  
phetas: et lapidas eos q̃ a te  
missi sunt. Quoties volui cō  
gregare filios tuos: quemad  
modū gallina cōgregat pul  
los suos sub alas: et noluisti.  
Ecce relinquet vobis dom⁹  
vestra deserta. Dico enim vo  
bis: nō me videbitis ā modo  
donec dicatis: Bñdictus qui  
venit in noīe dñi. **Offert.** Ale  
gerūt apli stephanū leuitā plenus fi  
de et spū scō quez lapidauerūt iudei

orantē et dicēte: dñe iesu accipe spm.

**Ascipe dñe** scō. meū all.

**S**imul nera p cōmemorati  
one pthomartyris tui bti ste  
phani: vt sicut illuz passio fe  
cit gliosum: ita nos deuotio  
reddat innocuos. **Per.** Lō.

**U**ideo celos aptos et iesus stantē a  
dextris virtutis dei: dñe iesu accipe  
spm meū et ne statuas illis hoc pctñ.

**q̃ nesciūt qd faciūt.** **Cōplē.**

**A**rilient nobis dñe sum  
pta mysteria: et itercedēte be  
ato stephano pthomartyre  
tuo sempiterna nos ptectiōe  
firmēt. p. **In octaua ciuidē**

**O**mnipotēs sempi **Oratio.**

**O**terne deus q̃ primitias  
martyr i bti leuite stephani  
sanguine dedicasti: tribue q̃s  
vt pro nobis intercessor eri  
stat: q̃ pro suis etiā psecutori  
bus orauit: Bñm nrm. **Se**

**crera et cōplēda vt hic hñtur**

**De scō iohanne euangelista.**

**I**n medio ecclie apuit  
os ei: et impleuit eū dñs  
spū sapie et intellectus sto  
la glie induit euz. **Ps.**

**Donū est cōfiteri dño et**  
psallere noi tuo altissime. **Oratio**

**E**cclia tuā q̃s dñe benī

**agnus illustra:** vt bti ioā  
nis apli tui et euangeliste: illu  
minata doctrinis: ad dona p  
ueniāt sempiterna. **Per.** **Ve**

**ctio libri sapie ecclie. ry.**

**Qui timet deū faciet bōa**







11. Ivánczy János sírkövének részlete: a címér

len puttók állnak, jobbról és balról is egy-egy; volutákkal díszített állványt emelnek a koszorú fölé, amelyen keresztbe tett lábszárcsontokon koponya nyugszik.

E –

F † 1636

G Károlyi 1747, 9; ER 159; Bedy 1936, 45; Mikó Árpád: Ivánczy János győri nagyprépost († 1636) sírköve. Művészettörténeti Értesítő XLIV. 1995, 266–268.

H Ivánczy János (1579/1580–1636. július 30., Győr)

Apja Ivánczy István, anyja hetési Pethe Krisztina, hetési Pethe Márton (későbbi győri püspök, kalocsa érsek) testvére. (Szabady 1938, 15.)

1604-ben győri nagypréposttá nevezik ki (Uo. 16.)

1611-ben részt vesz a nagyszombati zsinaton (Bedy 1938, 400.)

1614. augusztus 6-án II. Mátyás neki adományozza a pécsváradi apátságot. (Szabady 1938, 16.)

1625. március 25. II. Ferdinánd kinevezi knini püspökké (pápai megerősítése csak 1634. június 26-án: Uo. 17.)

1629-ben részt vesz a nagyszombati zsinaton (Bedy 1938, 400.)

1636. július 26-án végrendelezik (Szabady 1938, 18.)

Háza Győrött a Szent Rudolf utcában volt (Villányi Szaniszló: Győr-vár és város helyrajza, erősítése, ház-, telek- és lakossági viszonyai a XVI. és XVII. században. Győr 1882, 140; Szabady 1938, 16; Jenei Ferenc, Koppány Tibor: Győr. Budapest 1964, 67.) Az ő tulajdonában volt a Perényi-Missale, késő középkori könyvfestészetünk remeke és Jagelló-kori miniatúra-festészetünk kulcsdarabja, amelynek Ivánczy is illu-

mináltatta néhány lapját. Két helyütt is megjelenik évszámmal ellátott címere. 1619-ben a következő felirat kíséretében: „Missale hoc post R(evere)ndiss(imum) et Illustr(issimum) D(ominum) Nicolau(m) Olahum, Archiep(iscopu)m Strigon(iensem) etc. Illustriss(imo) itidem D(omi)no Martino Pethe de Hethes Archiep(isco)po Colocen(sis), Administratori Ep(iscopatu)s Jaurien(sis), locor(um) eorunde(m) Comiti perpetu(o) ac Sacrae C[al]esere(ae) Regi[a]eq(ue) Maies)t(a)tis per Hung(ariam) Locumtene(ti) et Co(n)siliario, dono datum; eo humanis desinent(is); per Admodum R(evere)ndum d(omi)num Joannem de Ivancz, Abbate(m) Pechvaradie(nsem), Prepositu(m) Maiorem Cathedralis Ecc(lesia)e Jaurien(sis), Prothonotarium Apostolicu(m) etc., Nepotem dicti quon(dam) domini Locu(m)tenen(tis) et E(pisco)pi Jaurien(sis), Illustrissimo et Reverendis(simo) Domino d(omi)no Demetrio Napragi Archiepiscopo Colocensi, Episcopo et Comiti Jaurien(sis) etc. co(n)cessum; at ipsoq(ue) mirifice exornatum, tandem eode(m) quoq(ue) domino Prelato placide in D(omi)no defuncto, postliminio iterum ad se devolutum, idem Praep(ositu)s vivens pr[a]efatae Ecclesiae Jaurien(sis), tanquam Matri piissimae, et de se benemeritae, in iugem sui memoriam donat, consecratque in festo S. Georgii Martyris et militis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo decimo nono.” A szöveg alatt két címér: a heraldikai jobb oldali alatt felirat: „Martinus Pethe de Hethes Archiep(isco)pus Colocen(sis) ep(isco)pus Jauriensis”, mellette jelmondat: „Non est curre(n)tis, neque Volentis, sed Dei miserentis”; a bal oldali alatt: „Ioannes Ivanczy abbas Pechvaradien(sis) et praep(ositu)s lauriensis” felirat, mellette jelmondat: „Mens sana nescit venena”. Ivánczy János 1629-ben újabb lapokat díszíttetett ki; címere a lap alján látható, az alábbi körirattal: „Ioan(nes) de Ivancz ep(iscopu)s Tininiens(is) et praep(ositu)s maior Iauriensis 1629.” (A Perényi-missale néhány éve eltűnt a győri Székesegyházi Könyvtárból, jelenleg lappang. Legjobb elemzése: Hoffmann Edith: Régi magyar bibliofilek. Hasonmás kiadás és újabb adatok. Szerk. Wehli Tünde. Budapest 1992, 188–189, 289.)

10. TRAKOSTYÁNI DRASKOVICS I. GYÖRGY († 1587) BÍBOROS, GYŐRI PÜSPÖK, KALOCSAI ÉRSEK, KIRÁLYI HELYTARTÓ ÉS KANCELLÁR címeres-feliratos sírköve (1637)

A A székesegyház volt Biblia-termében, a nyugati falhoz illesztve.

(1747: „Incipiendo ab ara S. Iosephi, usque ad aram S. Catharinae plures cernuntur lapides sepulchrales, cum insignibus et inscriptionibus incisis...” A Draskovics-sírkő a sorban a hatodik.) 1954-ben szedték fel a székesegyház padozatából, és helyezték el ide.

B Heraldikai jobb alsó sarkából hiányzik egy körülbelül 47 x 52 cm-es darab. A megmaradt rész felülete igen erősen lekoptatott (a betűk néhol alig olvashatók, a címér is kopott) – valószínűleg hosszú ideig jártak rajta.

C vörösmárvány

m.: 186 cm, sz.: 103,5 cm, v.: 10 cm

D A sírkő közepétől egy kicsit lejjebb négyszögletes méző mélyül, meredek részüvel, benne a címér. Ovális



pajzsban hármasként halmon nyitott koronából nő, jobbra forduló griff, fején nyitott koronával, jobb lábával gömböt, bal lábával kivont pallost tart. A pajzs mögött érseki kereszt, fölötté bíbornoki kalap, kétoldalt csüngő hat-hat bojttal. Az erősen kopott feliratokat – amelyek a címeres mező fölött és kisebb részben alatta olvashatók – semmi nem emeli ki a sírlap síkjából.

E 1:  
a címer fölött:

GEORGIO DRASKOVITH S R E TIT S STEPH  
DE MON COELI PRESB CARD ARCHIEP  
COLOCEN EPISC IAVRIEN ET COMITI S C R M  
CONSIL PER HVNG LOCVM TEN PRIVS EPISC  
QVINQVE ECCLESIAE ORATORI IN CON  
TRIDEN EPISC ZAGRABIE Dalm CROA  
SCLAV BANO PER HVNG CANCELL  
AVVNCVLO SVO MVNIIS VITA Q DEFVNCTO  
PRID CAL FEB M D LXXXVII

a címer alatt, a sérült részen:

[.....]KOVITH EPISC  
[.....]AS PORNEN CRVCIGER  
[.....]M CONSIL PRONEPOS  
[.....]VMENTO A TVRCIS  
[.....]NOVVM POSVIT  
[.....]M DC XXXVII

2:  
antikva

3:  
A fölrirat olyannyira kopott, hogy a rövidítések mellékjelei nem kivehetők.

4:  
Georgio Draskovith S(acrae) R(omanae) E(cclesiae) tit(ulo) S(ancti) Steph(ani) de Mon(te) Coeli presb(ite)ri card(inali), archiep(iscopo) Colocen(sis), epis(copo) Iaurien(sis) et comiti S(acrae) C(aesareae) R(egiae) que M(aiestatis) consil(iario) per Hung(ariam) locum ten(enti), prius epis(copo) Quinqueecclesien(sis), oratori in con(silio) Triden(tino), episc(opo) Zagrabien(sis), Dalm(atiae), Croa(tiae), Sclav(oniae) bano, per Hung(ariam) cancell(ario), avunculo suo muniis vita(ue) defuncto prid(ie) Cal(endarum) Feb(ruarii) M D LXXXVII.

A címer alatti fölrirat, Károlyi Lőrinc 1747. évi olvasata alapján kiegészítve:

[Georgius Dras]kovith episc(opus) [Iauriensis et Comes, Abb]as Pornen(sis) cruciger(orum), [Sopronien]sis, Sacrae Caesareae Regiaeque M(aiestatis) consil(iarius) pronepos [veteri mon]umento a Turcis [labefactato] novum posuit [pridie Calendarum Februarii] M DC XXXVII.

F 1637

G Károlyi 1747, 9; ER 159–160; Schoenvisner, Stephanus: Antiquitatum et historiae Sabariensis ab origine usque ad praesens tempus libri novem. Pestini 1791, 306–307.

H Draskovics I. György életrajzi adatait lásd az I/H pontban. A sírkövet megújító Draskovics II. György (1650. november 26., Bécs †) fontosabb tisztségei:



12. Draskovics György († 1587) bíboros, győri püspök sírköve, 1637.  
Győr, székesegyház

1628–1630 pécsi püspök (1628. júl. 18. Kinevezés. Ritzler V. 326.; 1629. dec. 3. Pápai megerősítés. Eubel IV. 290.; 1630. okt. 24. Ritzler V. 326.)

1630–1635 váci püspök (1630. okt. 25. és 1635. okt. 5. Ritzler V. 402.; 1631. júl. 25. Pápai megerősítés.)

1633–1638 alkancellár (Fallenbüchl 1988, 102.)

1635–1650 † győri püspök (Ritzler V. 226.; A tisztséget haláláig betölti.)

1635–1650 † Győr vármegye főispánja (1635. okt. 5. Fallenbüchl 1994, 78.; A tisztséget haláláig betölti.)

11. KÖRTVÉLYESSY ISTVÁN († 1639), GYŐRI MAGYAR VICEGENERÁLIS feliratos-címeres sírköve (1645)

A A székesegyház volt Biblia-termében, a jobb oldali ablak mellett, a nyugati falhoz illesztve.

(1747: „Incipiendo ab ara S. Josephi, usque ad aram S. Catharinae plures cernuntur lapides sepulchrales, cum insignibus et inscriptionibus incisis:...” A Körtvélyessy-sírkő a sorban a negyedik.) 1954-ben szedték fel a székesegyház padozatából, és helyezték el ide.



B Heraldikai bal alsó sarka törött; körülbelül két tenyérnyi, ék alakú darab hiányzik is az alsó részen, a címerpajzstól balra. A négy sarokban csaplyukak: ide eredetileg az (elveszett) fémrészek illeszkedtek. A sírkő felülete erősen lekoptatott, a felirat nem mindenütt olvasható tisztán – ez a sírkő is hosszú ideig volt a padlóban.

C vörösmárvány  
m.: 190 cm, sz.: 101 cm, v.: 7 cm

D Széles lemez keretezi a sírkő mezejét, és középen szinte ugyanilyen széles lemez osztja két részre. A felső négyszögben porcdísz-keretezte feliratos tábla, az alsóban, hármaskarú ív alatt a címer: a kivájt oldalú pajzsban ágaskodó, jobbra forduló, kétfarkú oroszlán; bal mellső mancsában kivont kard markolatát fogja, jobb mellső mancsában pedig ugyanennek a kardnak a pengéjét markolja át. A címerpajzs fölött rostélysisak, rajta ötágú koronából emelkedő, kétfarkú orosz-

lán: megismétlődik a címerkép. A sisaktakaró ornamentális lombdíszt. A sírkő négy sarkában, részben a széles kerethez illeszkedve, egy-egy lapos lemezből alakított gyűrű, közepén csaplyukkal.

G 1:

GENEROSVS  
DOMINVS STEPHAN<sub>9</sub>  
KEORTVELIESY, SACRAE  
COES: (sic!) REGIAEQVE MAIEST:  
PRAESIDIJ IAVRIEN: ET CONFINIORVM  
EIDEM ANNEXOR VICE GENERALIS  
AC IN DIVERSIS EXPEDITIONIB BEL  
LICIS HAVD INVITILIS PRINCIPI SVO  
ET PATRIAE FIDELIS OBIT IN DICTO  
PRAESIDIO IAVRIENSI DIE <...> MENSIS  
AVGVSTI ANNO DOMINI

M DC XXXIX

GVI (sic!) GENEROSA DOMINA MARIA  
MAGDALENA NATA KOSIERIN ALIAS CoN  
SORS SVA HAEC VERI ILLIVS[.] SINCERI CONIV  
GALIS AMORIS MONVMENTA POSVIT  
POSTERIS AD MEMORIAM ANNO  
DOMINI MDCXXXV.

2:

antikva

3:

Minden I betűn pont van; minden AE diftongus összevonva; enkláv: Con / sors.

4:

Generosus dominus Stephan(us) Keortveliesy, Sacrae Coes(areae) Regiaeque Maiest(at)is praesidii Iaurien(sis) et confiniorum eidem annexor(um) vice-generalis ac in diversis expeditionib(us) bellicis haud inutilis principi suo et patriae fidelis, obiit in dicto praesidio Iauriensi die [pár betűnyi hely üresen hagyva] mensis Augusti anno Domini M DC XXXIX.

Gui [sic!, vésésheba Cui helyett] generosa domina Maria Magdalena nata Kosierin alias consors sua haec veri illius[que] sinceri coniugalis amoris monumenta posuit posteris ad memoriam anno Domini M DC XXXV.

F 1645-ben állíttatta özvegye, Maria Magdalena Kosierin.

G Károlyi 1747, 8–9; ER 158–159; Pálffy Géza: A veszprémi végvár fő- és vicekapitányainak életrajzi adattára. (16–17. század) Veszprém a török korban. Szerk. Tóth G. Péter. Veszprém, 1998, 149/48.

H Körtvélyessy István († 1639. augusztus, Győr)

Felesége Maria Magdalena Kosierin (l. sírfelirat; vö. még ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 282. fol. 795–796.)

1613 győri lovas katona (GyL GyKHL Felvállási jkv. 6. köt. fol. 440.)

1624–1626 tihanyi kapitány (1622. dec. 13. K. kéri a mostani kapitány [ebben az időben a tihanyi kapitány tisztét az egykori győri hadnagy, Saffarith Mihály töltötte be], állítólagos lemondását követően a tisztséget. Erre azt válaszolják neki, ha valóban rendesen lemondott kapitány, akkor személyét mások előtt veszik figyelembe a tiszti betöltésekor. ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 247. fol. 568. [ennek ellenére 1623. augusztus 26-tól Tihany új kapitánya Kenesey Péter lett. Bestallung Kenesey számára tisztségéről: ÖStA KA



13. Körtvélyessy István († 1639) győri magyar vicegenerális sírköve, 1645. Győr, székesegyház



- Best. No. 1092.]; 1624. jún. Már kapitányként kerül összeütközésbe a tihanyi apáttal. PRT, X. köt. 223. és 772.: No. 246., jún. 11. Hans Breuner győri főkapitány kéri K. beiktatásához a tisztség-adományozás uralkodói ratifikálását. ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 251. fol. 88., jún. 20. K. maga is kéri a tisztségadományozás megerősítését, amelyre elrendelik utasítása kiállítását. Uo. fol. 430., jún. 26. Elrendelik Breunernek, hogy Kenesey Péter helyére K.-t iktassa be a tisztségbe. Uo. Reg. Bd. 252. fol. 107., jún. 26. Elrendelik Georg Leschenbrand mustaírnoknak, hogy Kenesey helyére K. nevét vezesse be a győri végvidék műstrajegyzékébe. Uo. fol. 309., aug. 5. Végre sor kerül Bécsben K. Bestallungjának kiállítására. ÖStA KA Best. No. 1102.)
- 1627–1638 veszprémi főkapitány, de zsoldját a korábbi főkapitány, Zichy Pál győri magyar főkapitány-helyettes kapja, míg ő az utóbbi fizetésében részesül (1626. júl. 5. Breuner K. tihanyi kapitányt javasolja a kinevezendő győri főkapitány-helyettes, Zichy Pál veszprémi helyére. ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 255. fol. 91., aug. 29. Breuner uralkodói döntést kér a tisztség K.-vel való betöltése ügyében. Uo. fol. 94., dec. 15. Már ekkor kiállítanak K. számára egy utasítást. ÖStA KA Best. Prot. Bd. 1. 1626. p. 20.; 1627. febr. 18. Breuner beszámol K.-vel folytatott tárgyalásai eredményéről: noha K. lesz a vár tényleges kapitánya, Zichy győri főkapitány-helyettesként tovább viseli főkapitányi tisztség-elnevezését. ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 257. fol. 87.; 1629. jan. 23. Újabb utasítást kap. ÖStA KA HKR KIA IX. c. 7.)
- 1638–1639 győri magyar főkapitány-helyettes; (Pálffy 1997, 279.; levelei győri főkapitány-helyettesi időszakából Batthyány Ádámhoz: MOL P 1314 No. 27 568–27 573.)
- 1639 jún. 10.-ről való a rá vonatkozó eddig ismert utolsó adat. (ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 280. fol. 417.)

## 12. VÁZSONYKŐI ZICHY II. PÁL († 1684), GYŐRI MAGYAR VICEGENERÁLIS fali síremléke

- A Egykor a székesegyház déli kapujánál, balra; feliratos táblája később Nagyvázsönyba került, ma a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban van, a régi múzeumépület lépcsőházában, befalazva.
- B *részben* – egyik feliratos táblája kivételével – *elpusztult* Egészében Károlyi Lőrinc leírásából ismerjük: „*Ab utroque latere portae meridionalis extat castrum doloris. Alterum quidem a sinistris ex secto lapide, comitis Pauli Zichy, cum hac inscriptione, ...*” (E)
- C vörösmárvány (esetleg más anyagok is) (megmaradt feliratos táblája: vörösmárvány, m.: 91 cm, sz.: 83 cm, v.: 4 + [falban] cm)
- D Álló ovális alakú feliratos tábla. Keskeny, erősen előre ugró szélesebb lemez keretezi a homorlattal mélyülő feliratos mezőt. A tábla jobb alsó sarka letörött, elpusztult.
- E 1:

### SISTE VIATOR,

QVOD LEGAS ET LVGEAS, HABES | HIC, INTER ARMORVM STREPITVS, IN PACE IACET. | A PVLSV NEGIS STRATVS, AMICIS QVI PLAVSV STETIT, | PAVLVVS ZICHY POST MORTEM, ERECTVS, | PAVLVVM PRO VITA, ET MORTE SECVTVS AVVM. | ILLE DACICOS INTER BETLE-

HEMI TVMVLTVS, | ETIAM VENVN DATVS, DEO ET REGI SERVAVIT FIDEM. | HIC NVPERIS HVNGARIAE REVOLVTIONIBVS | EXVLARE, QVAM EXVL TARE, DOMO, NON DNO DESERTO MALVIT. | SEPTEM TENELLAS SECVM ET DVLCI CONSORTE PROLES | BONIS ET PATRIA EX TORRES FECIT BONVS PATER, | VT A TENERIS VERI AQVILAE PVLLI NOSCANT SOLEM, | TAND-DEM AETATIS 39 CONJV GII 17 ANNIS, | FATALEM EXPERITVR BIS NONVM SOLE IN GEMINIS DIEM; | QVO GEMINAM VNO DE CORDE ANIMAM PARCA SOLVIT. | CVI HOSTIS OPES, MORS VITAM AVFERRE POTVIT, DEVN NEMO. | AVREVS HOMO FERREO [.JN(?)] SAECVLO | TERRIS MORITVR, VT AETHERI ORIATVR, | VBI AEQVA VIRTVTI PRAEMIA LEGAT, QVAE NEGAT TELLVS. | HINC DEO ANIMAM, REGI FIDELITATEM, PATRIAE LIBEROS, | TELLVRI CORPVS, POSTERITATI MEMORIAM LEGAVIT: | QVOS QVIA VIVVS DILEXIT, MORTVVS CONTRISTAVIT. | HIC VXOR SOCIVM, GERMANVM FRATER [.....] | FRATREM, FAVTOREM PAVPER, ET AR[.....] | LVGENT VEL CHARVM TENERA CVM [.....] | VEL POTIVS NATVM, CVM[.....] | SICVT IN [.....]

2:

antikva

3:

Kevés rövidítéssel; egyetlen kihagyásos, vízszintes vonallal jelölt rövidítés: D(omi)no; minden AE diftongus összevont; az utolsó (csonka) sorban kronosztichon volt.

4:

Károlyi Lőrinc olvasata alapján kiegészítve a szövegek:

„*In suprema parte:*

Illustrissimus Comes Dominus, Dominus Paulus Zichy, de Zich, perpetuus de Vásonkeo, ac ejusdem Praesidii supremus haereditarius Capitaneus, S[acrae] C[aesareae] R[egiae] M[ajestatis] C[amerarius] C[onsiliarius] Praesidii Jaurinensis substit[utus] Vice Generalis.

*In medio castris hocce legitur epitaphium:”*

### Siste Viator!

Quod legas et lugeas habes, hic inter armorum strepitus in pace iacet, a pulsu negis stratus, amicis, qui plausu stetit: Paulus Zichy post mortem erectus Paulum pro vita, et morte secutus avum. Ille Dacicos inter Betlehemii tumultus etiam venundatus, Deo et Regi servavit fidem. Hic nuperis Hungariae revolutionibus exulare, quam exultare domo, non Domino deserto maluit. Septem tenell[is] secum et dulci consorte proles, bonis et patria ex torres fecit bonus Pater, ut a teneris veri aquilae pulli noscant solem. Tandem aetatis 39 conjugii 17 annis fatalem experitur bis nonum sole in geminis diem, quo gemina[rum] uno de corde animam Parca solvit. Cui hostis opes, mors vitam auferre potuit, Deum nemo. Aureus homo ferreo [in] saeculo. Terris moritur, ut aetheri oriatur, ubi aequae virtuti praemia legat, quae negat tellus. Hinc Deo animam, Regi fidelitatem, Patriae liberos, telluri corpus, posteritati memoriam legavit. Quos quia vivus dilexit, mortuus contristavit.



Hic Uxor socium, germanum Frater [amici]  
fratrem, fautorem pauper, et ar[ma ducem.]  
Lugent vel charum tenera cum [prole parentem,]  
Vel potius natum, cum [sene patre pium.]  
sICVt In [hVManIs nIL eXtat rebVs aD aeVa] [1684]

„Fidissima relictæ cum virum optimum ad tumulum,  
non in tumulum sequi licuit, pro perpetuo moeroris et  
amoris inextinguibilis argumento.

Hoc

ConIVX CoMItIssa CatharIna CaroLI ConIVgIs CIneri  
posVIt. [1685]

Monumentum

Cujus Epitaphii dextro in latere, haec alia visitur  
inscriptio:

Illi perpetuae pateat fac porta salutis  
Per quam intrant iusti, claviger alma poli:  
a latere vero sinistro:  
Qui voluit terris summum te Paule Patronum  
fac Triadem tecum, coelica in arce colat.”

F 1685-ben felesége, nagykárolyi Károlyi Katalin állíttatta.

G Károlyi 1747, 6–7; ER 163–165; Polgár Iván–Marosi Arnold: Gróf Zichy Pál (1645–1684) sírköve. Székesfehérvári Szemle 2 (1932) 12–14; Bedy 1936, 45.

H Életrajzi adatait lásd a következő tétel után!

13. VÁZSONYKŐI ZICHY II. PÁL († 1684), GYŐRI  
MAGYAR VICEGENERÁLIS halotti vexillum

A A székesegyház déli kapuja fölött függött.

B elpusztult

Károlyi Lőrinc leírásából ismerjük:

„Denum supra portam meridionalem Ecclesiae dependet  
apriter magnum vexillum funerale sed rubrum, uti credi  
par est Pauli Zichy ab hoste trucidati.”

C –

D –

E –

F 1684

G Károlyi 1747, 11.

H vázsonykői Zichy II. Pál (1645–1684. május 24. előtt)

Apja id. Zichy István, anyja Baranyai Mária. (Levelei  
apjához és hozzá írott levelek [1671–1687]: MOL P 707  
Fasc. 81. NB. No. 15 317–15 347.)

Felesége nagykárolyi Károlyi Katalin (esküvőjük: 1667.  
márc. 14. előtt röviddel, hiszen ekkor „Úy Házasság”-  
át említik. Uo. NB. No. 11 560. Pálffy Miklós levele  
Zichy Pálhoz. 1667. március 14., Vöröskő. Vö. még  
Uo. Fasc. 84. NB. No. 15 322.).

1655. júl. 17. bárói címet kap apjával, id. Istvánnal és  
testvéreivel, ifj. Istvánnal, Ádámmal és Klárával  
együtt (A bárói diploma eredeti példánya: MOL P 707  
Fasc. 41. No. 1.)

1668–1684 † vázsonykői fő- és örökös kapitány (*supremus ac haereditarius capitaneus*) (Ténylegesen azonban  
csak kapitánysága első felében tartózkodik Vázsonyban.  
1668. jún. 19. Uo. Fasc. 84. NB. No. 17 267. és júl. 21.

Uo. Fasc. 81. NB. No. 11 470. Vö. még 1669. jan. 1. Uo.  
Fasc. 39. et F. No. 11. fol. 39–40.; A címet haláláig viseli.)

1675–1684 † kamarás (1675. ápr. 25. Z. Bécsben leteszi  
kamarási esküjét. ÖStA HHStA OHMA Sonderreihe,  
Eidbücher Karton 19. Bd. 2. fol. 170.; A címet haláláig  
viseli.) (Érdekes, hogy ennek ellenére Szelepcsényi  
György esztergomi érsek január 15-én Pozsonyban  
kelt levelében már kamarásnak titulálja. MOL P 707  
Fasc. 39. et F. No. 11. fol. 29–30.)

1679. aug. 21. grófi címet kap apjával id. Istvánnal, va-  
lamint testvéreivel, ifj. Istvánnal és Ádámmal együtt  
(Vázsonykő grófja. Uo. Fasc. 41. No. 5.)

1680 Győrben szolgál (jan. 6. „ille jam inquam est in officio  
Jauriensi” Uo. Fasc. 39. et G. No. 4.)

1680. jún. ideiglenesen megbízott győri magyar főkapi-  
tány-helyettes Esterházy János távollétében (ÖStA KA  
HKR Prot. Reg. Bd. 362. fol. 291.)

1681. jan.–dec. ideiglenesen megbízott győri magyar fő-  
kapitány-helyettes Esterházy János távollétében (Uo.  
Reg. Bd. 360. fol. 30., 356 és MOL P 707 Fasc. 41. No. 12.)

1682. ápr. ideiglenesen megbízott győri magyar főkapi-  
tány-helyettes Esterházy János távollétében (MOL P  
1314 No. 1108.)

1681–1684 † tanácsos (1681. dec. 26. I. Lipót felveszi Z.-t  
magyar tanácsosai sorába. MOL P 707 Fasc. 41. No.  
12.; A címet haláláig viseli.)

1684. jan. 2–máj. 24. előtt † ideiglenesen megbízott győri  
magyar főkapitány-helyettes Esterházy János távollété-  
ben. (ÖStA KA HKR Prot. Reg. Bd. 369. fol. 3.)

1684 máj. 24. Esterházy János főkapitány-helyettes be-  
számol haláláról (Uo. Exp. Bd. 368. fol. 276.)

14. ALAPY GERGELY († 1696) GYŐRI LOVASHAD-  
NAGY halotti címere

A A székesegyház déli kapuja fölött függött.

B Elpusztult, csak a felfüggesztett buzogány (*sceptrum*)  
maradt meg. Az egészről Károlyi Lőrinc leírásából is-  
merjük:

„Inter duo hae castra, supra portam appensa est Tabula  
lignea, in qua pendet clypeus, sceptrum et compedes infra  
annos 1690. dein hoc distichon legitur.” (E)

C fa, valódi fegyverekkel

D –

(A buzogányt/„vezéri botot” a győri székesegyház Kincs-  
tárában őrzik, ltsz.: 75.71. Kb. 65 cm hosszú, vasból ké-  
szült, a nyelén két helyen ezüstlemezekkel díszítve.)

E „Gregori hic Alapi, post Turcica vincla soluti  
Virginis in gremio molliter ossa cubant.”

H –

F 1690 [?]

G Károlyi 1747, 7; ER 165.

H Alapy Gergely (1630 k.–1696. december 17. előtt)

Apja Alapy Lőrinc († 1644 előtt), anyja Gyárfás Katalin  
(Anyja végrendelete: 1644. jan. 13. Horváth 1996, 94–  
95.: No. 162.)

Feleségei: I. Potyondi Zsuzsanna (Pálffy 1995, 165.), II.  
Kun Erzsébet (1678: Horváth 1997, 116.: No. 303.).

1652–1654 győri lovas katona (1652. febr. 20. Horváth  
1996, 168.: No. 212.; 1654. dec. 18. Uo. 188.: No. 228.)



1655–1660 győri gyalogvajda (1655. nov. 10. előtt Raimundo Montecuccoli győri főkapitány A.-t javasolja Tar Márton megüresedett tisztére. ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 311. fol. 475., nov. 10. A Haditanácsban jóváhagyják a javaslatot. Uo. Reg. Bd. 312. fol. 276–277.; 1660. ápr. 30. A tisztségben A.-t Bélaváry György győri seregbíró követi Luigi Gonzaga győri főkapitány javaslatára. Erről értesítik Esterházy János győri vicegenerálíst és az Udvari Kamarát. Uo. Reg. Bd. 322. fol. 68. és *Takáts* 1908, 59.: 5. jegyz.)

1660–1696 † győri lovas(fő)hadnagy avagy másként lovaskapitány (1660. márc. Gonzaga főkapitány Vörös Ferenc megüresedett tisztére Rait Györgyöt és Tamás Jánost megelőzve A.-t javasolja. ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 321. fol. 105., ápr. 30. I. Lipót tudatja Esterházyval és az Udvari Kamarával A. kinevezését Vörös egykori tisztére. Uo. Reg. Bd. 322. fol. 68. és *Takáts* 1908, 59.: 5. jegyz.; A tisztséget haláláig betölti. Ezt azután 1696. dec. 17-én Sidó Pál győri alhadnagy kéri. ÖStA KA HKR Prot. Exp. Bd. 397. fol. 636. és fol. 652.)

1681. jan. 20. előtt Esterházy vicegenerális javasolja Kisfaludy László, Sokorói János (Sokorói 1671-ben gyalogosvajdai rangban szolgált Tatán. MOL P 512 1671. fol. 43–44.) és Szatmáry Imre mellett tatai alkapitánynak. (ÖStA KA HKR Prot. Reg. Bd. 363. fol. 16.)

1691. febr. ideiglenesen megbízott győri magyar főkapitány-helyettes (*Pálffy* 1997, 278.)

# 15. ESTERHÁZY JÁNOS GRÓF (CSESZNEKI ÁG) († 1692), GYŐRI MAGYAR VICEGENERÁLIS halotti vexilluma

A Nem tudjuk, hol függött a székesegyházban.

B elpusztult

Károlyi Lőrinc leírásából ismerjük: „*Videbis praeterea Vexillum funerale dependem Comitiss Joannis Eszterházy [sic!] Condam Vice-Generalis Jaurinensis.*”

C –

D –

E –

F † 1692

G Károlyi 1747, 11.

H Esterházy János, galánthai (1625. január 27. Kismarton–1692)

Apja Esterházy Dániel, anyja Rummy Judit (*Nagy* I. III., 93.)

1640–1655 cseszneki kapitány (1639. aug. 28. Kikéri Maximilian von Liechtenstein győri főkapitány véleményét, E.-nak adományozzák-e a tisztséget. ÖStA KA HKR Prot. Reg. Bd. 281. fol. 70.; 1640. febr. 14. Elrendelik Liechtenstein főkapitánynak E. beiktatását. Uo. Reg. Bd. 283. fol. 66., febr. 23. Dobot és zászlót kér E. beiktatásához, amelyeket el is rendelnek neki az Udvari Kamaránál. Uo. Exp. Bd. 282. fol. 260.; 1655. dec. Cseszneki tisztekből nevezik ki győri vicegenerálissá. ÖStA KA Best. No. 1533.)

1655–1688 győri magyar főkapitány-helyettes (*Pálffy* 1997, 278. és 1688. ápr. 25-i elbocsátása: ÖStA KA Best. No. 2480.)

1656–1692 † eques auratus (1656. szept. 24. E. már ekként titulálja magát. MOL P 707 Fasc. 39. et B. No. 28.; A címet haláláig viseli.)

1657. ápr.–1658 eleje Daniel Müllerrel együtt ideiglenesen ellátja a győri főkapitányi feladatokat (*Pálffy* 1997, 277.)

1683. ápr. 21. A végváriakat és a nemesi felkelőket a Rába mellett gyülekeztetik, akik élére a Haditanács E.-t rendeli. (ÖStA KA HKR Prot. Reg. Bd. 367. fol. 303.)

## RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

### Levéltárak

GyL GyKHL – Győr, Győr-Moson-Sopron Megye Győri Levéltára, Győri Káptalan Hiteleshelyi Levéltára  
MOL – Budapest, Magyar Országos Levéltár  
ÖStA FHKA – Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv  
ÖStA HHStA – Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv  
OHMA – ÖStA HHStA Obersthofmeisteramt  
ÖStA KA – Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv  
Best. – ÖStA KA Sonderreihe des Wiener Hofkriegsrates, Bestellungen  
HKA HFU – ÖStA FHKA Hofkammerarchiv, Hoffinanz Ungarn  
HKR Prot. – ÖStA KA Protokolle des Wiener Hofkriegsrates  
P 1314 – MOL Családi levéltárak, A herceg Batthyány család levéltára, Missiles  
P 512 – MOL Családi levéltárak, Nedeczky család levéltára  
P 707 – MOL Családi levéltárak, Zichy család levéltára

### Publikációk

Bedy 1932 – Bedy Vince: Máthéssy István győri nagyprépost, váci püspök. Győri Szemle III. 1932, 264–275.  
Bedy 1936 – Bedy Vince: A győri székesegyház története. Győr 1936  
Bedy 1938 – Bedy Vince: A győri székeskáptalan története. Győr 1938

Benda 1972 – Benda Kálmán: A királyi Magyarország tiszti címtára 1607–1608. Levéltári Közlemények XLIII. 1972, 265–325.  
ER – Egyházi Régiségek és Jelességek 2. A' Győri Székes Templom. In: Egyházi Tár. IV. Füzet. Pesten 1833, 141–167.  
Eubel III. – Eubel, Conradum-van Gulik, Gulielmus: Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi... III. Monasterii 1923  
Fallenbüchl 1988 – Fallenbüchl Zoltán: Magyarország főméltóságai. Budapest 1988  
Fallenbüchl 1994 – Fallenbüchl Zoltán: Magyarország főispánjai. Die Obergespane Ungarns. 1526–1848. Budapest 1994  
Horváth 1996 – Horváth József: Győri végrendeletek a 17. századból II. 1631–1654. Győr 1996  
Horváth 1997 – Horváth József: Győri végrendeletek a 17. századból III. 1655–1699. Győr 1997  
Károlyi 1747 – Károlyi, Laurentius: Speculum Jaurinensis Ecclesiae... Jaurini 1747  
Kárpáti-Kravjánszky 1933 – Kárpát-Kravjánszky Mór: Rudolf uralkodásának első tíz éve (1576–1586). Budapest 1933  
Nagy I. – Nagy Iván: Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal. I–XII. kötet. Pest 1857–1868  
Szabady 1938 – Szabady Béla: Draskovics György győri kanonokjai I. Győri Szemle IX. 1938, 10–37.  
Szarka 1947 – Szarka Gyula: A váci egyházmegye és püspökei a török hódítás korában. Vác 1947  
Trócsányi 1980 – Trócsányi Zsolt: Erdély központi kormányzata. 1540–1690. Budapest 1980  
Pálffy 1995 – Pálffy Géza: Katonai igazságszolgáltatás a királyi Magyarországon a XVI–XVII. században. Győr 1995



*Pálffy* 1997 – *Pálffy Géza*: Kerületi és végvidéki főkapitányok és főkapitány-helyettesek Magyarországon a 16–17. században. (Minta egy készülő főkapitányi archontológiai és „életrajzi lexikonból”) *Történelmi Szemle* XXXIX. 1997, 257–288.

*Pálffy–Perger* 1998 – *Pálffy Géza–Perger, Richard*: A magyarországi török háborúk résztvevőinek síremlékei Bécsben (XVI–XVII. század). *Fons* V. 1998, 207–264.

PRT X. – *Erdélyi László*: A tihanyi apátság története. Első korszak. Az apátság önállósága. 1055–1701. Budapest 1908

*Ritzler V.* – *Ritzler, Remigius–Sefrin, Priminus*: *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*. V. Patavini 1952

*Takáts* 1908 – *Takáts Sándor*: A magyar gyalogság megalakulása. Budapest 1908



## BÁTHORI MIKLÓS CÍMERÉNEK, SÍRKÖVÉNEK ÉS BÁTHORI ANDRÁS MADONNÁJÁNAK EMLÍTÉSEI A 18. SZÁZAD VÉGÉN ÉS A 19. SZÁZAD ELEJÉN

Az emlékeket először – tudomásom szerint – Róka János váci kanonok (1727–1790) említi 1777-ben megjelent, Vácot ismertető könyvében.[1] „Gróf waali és sonnen-thurni Migazzi Kristóf”[2] – írja Róka – „ein grosser Kenner, und Beschützer ächter Alterthümer, hatte noch das Glück zu einem in eben solchen Marmor eingehauen Wappenbilde des gedachten Bischofes Báthori zu gelangen, welches sammt einem andern Denkmaale des bathorischen Geschlechtes, nämlich einem künstlich verfertigten, und in einem kostbaren Rahmen eingefassten Marienbilde in Waitzen aufbehalten wird.”[3]

Lapalji jegyzetekben részletesebben is ismerteti az emlékeket: „Das Wappen stellt nebst dem Bischofsstaabe und Hut, in der Mitte einer rings herum geschlungenen Schlange, drey Zähne vor, mit der Jahrszahl 1485.” A leírásban Báthori Miklós váci püspök címerének motívumai – a pajzs fölött lévő püspöksüveg, a kört formázó „kígyó”, illetve a három fog (a Gutkeled nemzetség hármas farkas-, illetve sárkányfoga) – szerepelnek. A „kígyó”, azaz a kígyófarkú sárkány az ecsedi Báthoriak címerein a Zsigmond király által alapított Sárkány-rendet jelképezte.[4] Róka a Báthori Miklós püspöki címerével díszített, 1485-ös évszámmal jelzett mészkő táblát említhette. Ez a faragvány – más emlékekkel együtt – az egykori vár és püspöki palota területén 1719-ben megkezdett kolostorépítéskor kerülhetett a felszínre, majd az új váci székesegyház altemplomának falában nyert 1763 és 1777 között másodlagos elhelyezést.

A másik emlékről ezt írja: „Das Bild stellt Maria die seligste Jungfrau mit dem Jesukinde vor, mit der Unterschrift: Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix Virgo Maria! Pax ingredientibus. Egregium hoc opus fecit fieri Andreas filius Andreae de Bathor, 1526. Auf dem Bildrahmen erscheint ein doppeltes Wappen, links das Salische, einer schlesischen Familie, nämlich ein Baum nebst drey blauen Querstrichen, rechts, das Sickingische einer Reichs-Familie, nämlich sechs Blaue Kugeln in Schwarzen Felde. Der Bischof Michael Karl Grof von Althann hatte dieses Bild aus Böhmen nacher Waitzen mitgebracht, dessen Schwester Maria Amalia mit dem Kais. Generalfeldzeugmeister, und Kommendanten von Prag, Damian Freyherrn von Sickingen 1727 vermählt war. Der Fürst aus Siebenbürgen Sigismund von Bathor starb ebenfalls in Prag 1613. Das Bild mag also von der fürstlichen Verlassenschaft mittelst der Salischen Familie, oder auch unmittelbar in die Hände der Sickingischen, und sodann der Althannischen Familie gekommen seyn.”[5]

Róka ismerteti Báthori Miklós márvány sírköve megtalálásának körülményeit is. Althann püspök [6] a ferenceseknek engedte át a romba dőlő középkori vár, székesegyház és püspöki palota területét. „Die Mönche...haben die Grundfeste des alten Gebäudes aus der Erde, und die ungeheuern Quadersteine kamen, ihnen zum Bau ihres

Klosters vortreflich zu statten. Ja sie stießen bey der Grundlegung des neuen Gebäudes sogar auf Särge, worinn noch kleine Kreutze, wie man sie den verstorbenen Bischöfen und Pröbsten umzuhängen pflegt, angetroffen wurden; man gerieth auch auf die rothmarmorne Grabdecke des Bischofs Báthori,[7] aus welcher sich die klugen Ordensmänner des H. Franciscus, ein allgemeines Waschbecken verfertigen ließen.”[8]

Az emlékek néhány évtizeddel később egy másik írásban is említésre kerülnek. Nagy Imre „Vátnak leírása” címmel 1818-ban történeti, statisztikai és művészeti adatokban [9] gazdag topográfiai beszámolót jelentetett meg a Tudományos Gyűjteményben.[10] A szerzőről közelebbiek nem tudunk, szinte biztos azonban, hogy váci volt: az ismertetett helyet „a’ mi városunk”-ként említi.[11] Ahhoz a hazafias és lokálpatrióta érzelmű lelkes történetbúvár réteghez tartozhatott, melyből a hazai sajtóban a 18–19. század fordulóján kibontakozó topográfiai mozgalom számos képviselője kikerült.[12]

A szerző a város fénykorát – a történeti források alapján – a Mátyás korában élő Báthori Miklós püspökségének idejére helyezi. „A’ legnagyobb ditsőségre emelkedett – írja – a’ mi Városunk Mátyás Király’ uralkodása alatt, midőn Báthory Miklós volt Püspökje’: mert ekkor valamint a’ Király a’ Budai Várat minden kigondolható módon ékesítette, és olly fényes ditsőségre emelte, hogy egész Európában tsudának tartatnék: úgy Báthory a’ Király’ példáját követvén Váztot minden kitelhető módon tsinosította: ékes, és erős Várat épített, Olasz Országból építő Mestereket hivatván a’ Templo mot, a’ Püspöki lakást nagy költségekkel nemes szívéhez ’s nagy lelkűségéhez illendő méltósággal megújította; sok kellemetes kerteket, sétáló utakat, halas tavakat készített; a’ közel lévő dombokat szőlőkkel, gyümölcs fákkal beültettette...”[13]

A Galeottótól átvett ismertetés [14] Nagy Imrénél új, aktualizáló értelmezéssel bővült, mely a művelődésnek a felvilágosodás korában megerősödő egyetemes küldetés jellegét, megnövekedett társadalmi szerepét hangsúlyozta: „...de nem tsak költséges épületekkel, kertekkel, fákkal ékesítette Báthory ezen helyet, hanem a’ szép mesterségek’ és Tudományok’ gyakorlásával nemesítette legfőképp, mert tudta Ő azt, hogy az elmének képzete (culturája) és az észnek a’ tudományokból eredett megvilágosítása adhat egyedül az emberi társaságnak igaz diszt és fényességet...”[15]

Nagy Imre is megemlíti a Báthorihoz kapcsolható művészeti emlékeket. „Ezen örök emlékezetre méltó Püspöknek két emlékei őriztettek Váztot a’ Püspöki lakásban a’ mi időnkig: Először egy vörös márványba vágatoszt tizimere a’ boldog emlékezetű Báthorynak, tudniillik egy megkoronázott Paiss, mellyen a’ Püspöki süveg, és Páltza nyugszik, belől a’ pais jobb oldalán vagyon





1. Báthori Miklós püspök címerkőve, 1485. Vác, székesegyház

a' képe a' Boldogságos Szűznek, ki a' jobb karján a' kis Jézust, bal kezében pedig Királyi páltzát (Sceptrum) tart, a' bal oldalán a' paisnak egy koronás kigyó, melly kerékbe tsavarodván a' farkába harap, a' kigyórúl formált kerékben három fogak láztatnak."

A címer után Báthori András Madonnáját ismerteti: „A' másik egy mesterségesen készítettett, és drága rá-mába foglaltatott kép, melly a' Boldogságos Szűzet a' kis Jézussal ábrázolja ezen aláírással: Ora pro nobis Sancta Dei Genetrix Virgo Maria! Pax ingredientibus – Egre-gium hoc opus fecit fieri Andreas filius Andreae de Báthor.”[16] Azt a nyilvánvaló ellentmondást, hogy a Báthori Miklósnak tulajdonított emléken a püspök unokaöccsének, Báthori Andrásnak [17] a neve szerepel készítettőként, nem említi, nem oldja fel.

Közli a ferencesek kolostorépítése közben talált emlé-  
kek történetét is: 1719-ben a szürke barátok azt a telket kapták meg, melyen egykor a régi váci vár állt. Kolostorépítés közben a régi kövek között „akadtak azok itt némelly koporsókra is, mellyekben olyan keresztetskéket találtak, millyeneket a' megholt Püspökök', és Praepostok' vagy Apáturok' tetemeivel eltemetni szokás volt; sőt a' Báthory koporsójának veres márványból készített födelét is megtalálták, 's ezt azután mosogató edényre fordították.”[18]

Nagy Imre közli az említett márvány címer és a Ma-donna-relief sorsára, illetve eddigi történetére vonatkozó ismereteit is: „Az első Kámánházy László Váti Püspök a' Püspöki Palotából kivetette, a' másikat mintha tulajdona lett volna, a' Nemzeti Museumnak ajándékozta 1815 – esztendőben. Ezt én itt nem azért jegyzem fel, mintha



irigyeném a' Nemzeti Gyűjteménynek azon ajándékot, éppen nem: mert azt gondolom, hogy ha már kellett költsönni azon képek Vázrúl, a' hol közel két száz esztendőig tartózkodott, jobb helyre nem juthatott, mint a' Nemzeti Kintstárba; hanem csak azt óhajtottam, hogy a' nevezett Püspök Úr maga költségén szerzett ritkaságokkal, 's régiségekkel gazdagította volna a' Nemzeti Múzeumot.”[19] Ez a számonkérő hangvétel egyébként, mellyel Nagy Imre a váci püspököt bírálja, nem ritkaság a korban. A művelődés demokratizálódása lehetővé tette – s a sajtó ezt a lehetőséget hangsúlyozta is [20] –, hogy társadalmi állásától és anyagi helyzetétől függetlenül bárkit nyilvános megbecsülés és dicséret illethet, ha a tudomány iránti tiszteletből és/vagy hazafias lelkesedésből tesz valamit az emlékek megismertetéséért és megmentéséért. Azzal, hogy az újságok és a folyóiratok számos olyan esetről számoltak be, amikor magánszemélyek művészeti emlékeket „mentettek meg”, a sajtó megerősítette azt a társadalmi presztízst, melyet az emlékekkel való foglalkozás, illetve megővésük, birtoklásuk jelentett. Ezzel párhuzamosan ugyanakkor nyilvános elmarasztalás is érhetett azokat, akik lehetőségeik ellenére nem tettek meg mindent az emlékek megmentéséért. A székesfehérvári tudósító Nagy Ignác és Eszterházy Károly püspököket,[21] Jankovich Miklós több hazai püspököt bírálta a művészeti emlékekkel szemben tanúsított közönyükről.[22]

A váci tudósító nem közli ugyanakkor, milyen adatokra alapozta azt a megjegyzését, mely szerint Báthori András Madonnája „közel két száz esztendő” óta, tehát a 17. század első fele óta Vácott lett volna. Talán csak a helyi hagyományok szolgálták ismeretei forrásaként – mindenestre a történeti tények ellentmondani látszanak ennek az adatnak. Az 1541-ben leégett, de utána még helyreállított régi várat, templomot és püspöki palotát 1626-ban a várost uralmuk alatt tartó törökök jórészt lerombolták. A török uralom alól 1684-ben felszabadult, szinte teljesen rommá lett városba 143 évi száműzetés után visszahelyezték ugyan a püspöki székhelyet, de az első váci püspököknek új hajlékot kellett maguknak építtetni. Bár a felépült szerény püspöki lakot később kibővítették, Althann Mi-

hály Károly püspök 1732-ben egy reprezentatívabb helyen új püspöki palota építésébe kezdett. Az épület – már Migazzi püspöksége alatt – 1774-re készült el. Nem is igen volt tehát olyan épület Vácott, melyben az emlék 200 éven keresztül megőrződhetett volna.[23] Elfogadhatóbbnak látszik Róka közlése a Madonna-relief Vádra kerüléséről – igaz, a véletlenszerű, regényes elemeket ez a változat sem nélkülözi.[24] Bár Róka könyvét Nagy Imre nem említi a felhasznált források között – ellentétben például Bonfini, Galeotto, Bél Mátyás munkáival –, valószínű, hogy az egykori váci kanonok munkájából is merített. Feltűnő hasonlóság van például – mint láttuk – azok között a leírások között, amelyek Báthori Miklós feltételezett márvány sírköve megtalálásának körülményeit és az emlék későbbi mostoha sorsát ismertetik.

Az viszont, hogy a leírások között jelentős eltérések is vannak, arra utal, hogy mindketten személyesen is láthatták az ismertetett emlékeket, csak éppen részben más emléket, részben más állapotban lévő. A Nagy Imre által leírt címer, melyen a Sárkány-rend motívuma mellett Mária is szerepel a gyermekkel és a jogarral, nemcsak az eltérő elemek miatt nem lehet azonos azzal, amelyet Róka említett, hanem azért sem, mert az 1485-ös évszámmal jelzett faragványt nem dobták ki, hanem évtizedekkel Nagy írásának megjelenése előtt beépítették a székesegyház falába. A címerleírásában szereplő Madonna a gyermek Jézussal ábrázolás egyértelműen köthető Váchoz: ez a motívum szerepelt a 13. század eleje óta a váci káptalan hiteleshelyi pecsétjein.[25] Az ismertetett címer a Sárkány-rend, illetve a püspöki jelvények alapján elméletileg összekapcsolható Báthori Miklós nevével, a megmaradt emléanyagban azonban tudomásom szerint nem található ilyen ábrázolás.

Báthori András Madonnájának leírása is eltér a Róka könyvében olvashatótól. Nagy Imre nem tesz említést a Salis, illetve a Sickingen család festett címereiről, melyek Róka idejében még az emléket díszítették. A 19. század elejére ezek az applikációk minden bizonnyal már eltűntek a relief keretéről.

Papp Júlia

## JEGYZETEK

A szerző OTKA-támogatásban részesül és Bolyai ösztöndíjas.  
1 *Johann Roka*: Alt und neu Waitzen. Pressburg und Kaschau 1777

2 Az új székesegyházat és püspöki palotát építtető Migazzi Kristóf 1756–1757, illetve 1762–1786 között volt váci püspök.

3 *Roka* i. m. 44.

4 Vörösmárvány tábla Báthori Miklós váci püspök címerével, 1483-ból (Magyar Nemzeti Múzeum); Báthori-címer 1484-ből, vörösmárvány (Nyíregyházi Jósza András Múzeum); Báthori-címer, 1485 körül (kőfaragvány a váci székesegyházban); Báthori István címere 1488-ból (a nyírbátori református templom déli falán); Báthori-címeres tábla (a nyírbátori református templom nyugati kapuja fölött); Báthori-címer a nyírbátori stallumról 1511-ből; a nyírbátori Szent György-templom szentélytartója a 16. század első negyedéből stb. Vö.: *Baranyai Béla*: Szigmond király úgynevezett Sárkány-rendje. Budapest 1926. A címerekről: *Koroknay Gyula*: A mátészalkai reneszánsz Báthory címer. Művészettörténeti Értesítő VII. 1958, 253–256; *Kalmár János*–Szalontai Barnabás: A Báthoriak címeres kömölekei. A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve II. 1959. Budapest 1961, 63–72; *Magyar Kálmán*: A nagyecsed-i reneszánsz vár Báthori-címeres köve. Művészettörténeti Értesítő XXVII. 1978, 67–74; Szabolcs-Szatmár megye műemlékei II. Szerk. *Entz Géza*. Budapest 1987, 133–152; *Lővei Pál*: A Sárkány-rend fennmaradt

emlékei. Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. Szerk. *Marosi Ernő*–Wehli Tünde. Budapest 1987, 148–179.

5 *Roka* i. m. 44–45. A Báthori-Madonnáról: *Pasteiner Gyula*: Báthory-féle Madonna a Nemzeti Múzeumban. Archaeologiai Értesítő (új folyam) V. 1885, 378–381; *Balogh Jolán*: Báthory András Madonnája. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Közleményei 1. Budapest 1947, 28–30; *Mikó Árpád*: Báthori András Madonnája. Művészettörténeti Értesítő XLVII. 1998, 167–175; *Tragor Ignác*: Vác műemlékei és művészei című, 1930-ban Vácott kiadott könyve 24. oldalán közli Róka adatait – az 1777-es kiadványt említve forrásként. A relief Vádra kerülésének története átkerült a későbbi szakirodalomba is: *Balogh Jolán* in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. (Kiállítási katalógus.) Schallaburg 1982, 584–586. Az 1970-ben Vácott, *Dr. Bánk József* szerkesztésében megjelent Váci Egyházmegyei Almanachban ezt olvashatjuk: „Fennmaradt még egy kép, amely a Boldogságos Szűzet ábrázolja, karján a kisdud Jézussal...”, s közlik a feliratot, illetve azt, hogy a „kép” Kámánházy 1808-ban a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta (137.). Képként említi a reliefet *Borovszky Samu*: Pest-Pilis-Solt-Kiskun Vármegye II. (Budapest é. n.) című munkája is: 509. A félreértést nyilván a Róka szövegében többször is szereplő „das Bild” kifejezés okozta, s nemcsak itt, hanem – mint látni fogjuk – egy 19. század eleji ismertetésben is.



6 Gróf Althann Mihály Frigyes 1718–1734 között volt váci püspök.

7 Estei Hippolit esztergomi érsek, 1495 után egri püspök számadáskönyveinek egyik adatát – amely szerint egy itáliai mester 1506-ban Pesten Miklós püspök sírkövét faragta ki – a szakirodalom eleinte az 1506 elején meghalt Báthori Miklós püspök sírkövére vonatkoztatta. (A magyarországi művészet története. Főszerk. *Fülep Lajos*. Budapest 1970, 208.) Valójában az adat az 1361-ben elhunyt Dörögdi Miklós egri püspök egri (áthelyezett) sírjának új sírkövére vonatkozik: *Détshy Mihály*: Az egri várszékesegyház építéstörténetének okleveles adatai. Művészettörténeti Értesítő XIII. 1964, 6, 12; Estei Hippolit püspök egri számadáskönyvei. 1500–1508. Közzéteszi E. Kovács Péter. Eger 1992, 329; *Mikó Árpád*: Rész és egész. A magyarországi reneszánsz kőfaragóműhelyek és kutatásuk. Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára. Szerk. *Bardoly István, László Csaba*. Budapest 1998, 214.

8 Roka i. m. 41–42. A szakirodalom ezt az adatot is átveszi – igaz, az újabbak már csak feltételeken: A ferencesek „így találtak rá Báthori vörösmárvány címeres kövére, állítólag sírlapjára is, amelyből a mai lavabót faragták.” Pest megye műemlékei I–II. Szerk. *Dercsényi Dezső*. Budapest 1958, II. 280. A történeti hagyomány ismerni véli Báthori Miklós sírkövének feliratát is. Tragor Ignác Pray György 1774-ben megjelent „Specimen Hierarchiae Hungaricae” című munkájának I. kötete (349.) alapján közli a latin nyelvű sírverset, mellékelve a magyar fordítást is. *Tragor* (5. jegyzetben) i. m. 25.

9 Ismertetést közöl például a Migazzi kardinális által a 18. század második felében építtetett székesegyházról és diadalívéről stb.

10 Tudományos Gyűjtemény 1818. IV. kötet, 3–41.

11 Talán ő a szerzője annak az N. I. monogrammal jelzett írásnak, mely a váci siketnéma intézetet ismerteti. Tudományos Gyűjtemény 1817. VII. kötet, 142–150.

12 Hazai művészeti, építészeti, régészeti emlékek leírásaival tudósok értekezéseiben, illetve az érdeklődő olvasók által beküldött beszámolóiban is találkozunk. A Tudományos Gyűjtemény (1817–1841) mellett több-kevesebb rendszerességgel közölt topográfiai érdekű leírásokat az Allergnädigst privilegierte Anzeigen (1771–1776), a Pozsonyi Magyar Hirmondó (1780–1788), az Ungrisches Magazin (1781–1787), a Zeitschrift von und für Ungern zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur (1802–1804), a Mindenes Gyűjtemény (1789–1792), a Hazai és Külföldi Tudósítások (1808–1840) – előtte Hazai Tudósítások (1806–1808) –, illetve a Taschenbuch für die vaterländische Geschichte is.

13 Tudományos Gyűjtemény 1818. IV. kötet, 11.

14 „Mind azt, a’ mit itt Báthory Miklósról mondtam, bizonyítja Galeottus, ki ezen Püspöknél több ideig tartózkodott.” Forrása: „Galeottus Codicis de dictis, et factis Salamonis Hungarici Mathiae Corvini Cap. 30.” Vö. *Galeotto Marzio*: Mátyás ki-

rállyal kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről szóló könyv. Budapest 1977, 102. Galeotto leírását közli *Bél Mátyás*: Pest megyéről (fordította: *Szabó Béla*. Szentendre 1977, 49.) is.

15 Tudományos Gyűjtemény 1818. IV. kötet, 11.

16 Uo. 12–13.

17 I. Báthori István országbíró fiai – többek között – Báthori Miklós váci püspök, II. Báthori István országbíró, erdélyi vajda és az eccsedi várat átépíttető Báthory András koronaőr voltak. Ez utóbbi fia volt II. Báthory András, királyi kamarás, Szatmár megye főispánja, majd nándorfehérvári bán, akinek mecénási tevékenységéhez köthető a Madonna-relief mellett a nyírbátori templom díszítése és a reneszánsz stallum elkészítése is.

18 Tudományos Gyűjtemény 1818. IV. kötet, 19.

19 Uo. 13. A Nemzeti Múzeum katalógusa az ábrázolás és a felirat ismertetése mellett Báthory András életére, illetve a Kámánházy-féle, a katalógus szerint 1812-ben történt ajándékozásra vonatkozó adatokat is közöl. *Cimeliotheca Musei Nationalis Hungarici...* Budae 1825, 43.

20 A hazai művészeti emlékek leírását is közölni szándékozott tervezett kiadványba – hangsúlyozza *Kovachich Márton György* történettudós – „minden tudós és érdemes hazafi” írhat „minden valóság és állapotbéli különbség nélkül”. *Bécsi Magyar Musa* 1787, 454.

21 Hazai Tudósítások 1806, 236.

22 Mennyi nagyszerű emlékekkel büszkélkedhetnek ha „Báró Patatich mint Püspök Nagy Váradon – mint Érsek Kalocsán – ha Szili Püspök Szombat-helyen – ha Gróf Álhán Vácson, ha Gróf Eszterházi Egerben, Püspök Nagy Ignátz Székes Fehérvárott még fen álló Régiségek iránt ... hazafiuai érzéssel ... kéméléssel – lettek volna, és Püspöki székeikben még nem épen elenyészett Monostorok. Emlékek, Épületek maradványait a’ veszedelemtől inkább mentették, hogy sem a’ mesterséges képfaragásokkal, és jeles koporsó írásokkal jegyzett márványokat lap kövekre simatván, oldal toldalékra, padolatokra nem fordították, vagy a’ régiség minden ékeivel kémélletlen a’ földben nem süllyesztették, a’ vagy a’ falakban nem vakolták volna!” Tudományos Gyűjtemény 1827. II. kötet, 53.

23 Roka (1. jegyz.) i. m.; *Karcsú Antal Arzén*: Vác város története V. Vác. 1885; *Tragor* (5. jegyzetben) i. m.; Pest megye ... i. m. II. 245–362.

24 A relief sorsa – jelenlegi ismereteink szerint – váci, 18. századi felbukkanása előtt nem követhető. L. 5. jegyzet!

25 Innen kerülhetett át a karján gyermeket, másik kezében királyi jogart tartó Mária ábrázolása Vác városi címerébe is. *Darvasy Mihály*: Középkori városaink címereinek eredete és fejlődése. Palaestra Calasanciana 39. Budapest 1942, 11; *Horváth Lajos*: Pest megye városi, községi és megyei pecsétjei 1381–1876. Pest megyei Levéltári Füzetek. Budapest 1982, 227–232, 359–362; *Takács Imre*: A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei. Budapest 1992, 92–93. Az ábrázolás azonosításában Lővei Pál nyújtott segítséget.

## MARTIN JOHANN SCHMIDT VÁCI FŐOLTÁRKÉPÉRŐL

Hároméves munka után 1998-ra elkészült Martin Johann Schmidt hajdani váci Kálvária-főoltárképének teljes restaurálása.[1] Ahogyan a festmény 1774-ben méltatlanul háttérbe szorította Maulbertsch kitűnő Vízitáció-freskóját, amely eredetileg a főoltárt díszítette, úgy került maga is méltatlan helyzetbe hosszú évtizedekre.

Christoph Anton Migazzi bécsi hercegérsek és váci püspök 1762-től folytatta az elődje, Eszterházy Károly püspök által megkezdett székesegyház-építést, de új tervek szerint. A francia származású, Bécsben élő Servandoni-tanítvány Isidore Canevale (1730–1786) tervei alapján készült egyszerű vonalú, világos térszerkezetű, óriási kupolás, francia klasszicizáló ízlésű templom az akkori Magyarország legmodernebb épülete volt. 1772-re készült el, de a belső munkák 1777-ig elhúzódtak. A belsőt egyszerű, szinte minden plasztikai díszítést nélkülöző visszafogott

elegancia jellemezte, amelynek két hangsúlyos eleme Franz Anton Maulbertschnek a Szentháromság diadalát ábrázoló kupolafreskója és francia mintakép után készült Vízitáció-főoltárfreskója.[2] Dercsényi Dezső tökéletes összefoglaló szavait idézve: „A váci székesegyház külső kiépítése és belső díszítése nem a harsogó, extatikus barokk, hanem a klasszikus mintaképek mérséklő befolyása alatt született meg. A templom hangsúlytalan, szerény belső kifejezése nem szegénység, hanem tudatos művészi program.”[3] Ebbe a programba szépen illeszkedett az is, hogy a Báthori Miklós püspök váci székesegyház-építkezéséből fennmaradt reneszánsz faragott kőkorlát legtöbb darabját egységbe rendezve és kiegészítve szentélykorlátnak beépítették az új templomba; további négy baluszterrel és két kitűnő kvalitású Báthori-címeres faragvánnyal pedig az akkor még a hajóból lenyúló kriptá lejáróját díszítették.[4]





1. Martin Johann Schmidt: A Kálvária, 1774. Vác, székesegyház





2. Martin Johann Schmidt: A Kálvária, 1774. Vác, székesegyház.  
Részlet

Migazzi székesegyházának belső munkálataihoz a legjobb osztrák festőket szerződtette; Maulbertsch mellett, az oltárképek elkészítésével Martin Johann Schmidtet (Kremser Schmidt)[5] bízta meg. Ők már 1764-ben is dolgoztak együtt a schwechati plébániatemplom kifestésekor. Az itt készült oltárképek elismerése hozta meg Schmidt számára az akadémiai tagságot és e munka kapcsán találkozott Migazzival mint megrendelővel, akinek portréját is elkészítette.[6] Schmidtnak az első magyarországi megbízása volt a váci, s egyúttal a legnagyobb is.

Maulbertsch 1770-ben kezdett a váci kupolafreskón dolgozni, s ugyanebben az évben festette Schmidt is az első, Nepomuki Szent János megdicsőülését ábrázoló mellékoltárképét, s a következőben a Szent Miklós-oltárképet. A bejáratához közel álló két oltárra olyan szentek kerültek, akiknek Vác városában kiemelt tiszteletük volt. Nepomuki Szent Jánosnak mint a pestis ellen védelmező szentnek tisztelete (Szent Rókus és Rozália mellett) az 1740-es járvány után különösen elterjedt. Szent Miklós mint a hajósok védőszentje ugyancsak kedvelt volt a Duna-parti városban.

A Nepomuki-oltárképen felhőgomolyon térdel a szent a feszület előtt, amelyet egy angyal tart. A kereszt lábánál puttók, két másik a szent feje fölé babérkoszorút emel. Lent a földi szférában pestises betegek fekszenek, egy anya kétségbeesetten tartja halott kisgyermekét a szent felé, a jobb sarokban térdelő férfi is hozzá könyörög.

A Szent Miklós-oltárképen gomolygó felhőn, puttókkal körülvéve ül a szent püspök, és lefelé tekint a viharos vízen hánykolódó, már félig süllyedt hajóra. Az egyik hajós sikertelenül próbál evezni, egy másik a már vízbe esett társait igyekszik menteni, egy harmadik az árbocba kapaszkodva a vitorlával küszködik. A festményeken a magasztos égi szféra alatt a földön igazi emberi drámák zajlanak, a Szent Miklós-oltár esetében igen mozgalmas jelenetben elbeszélve. Ezt a drámai hatást fokozzák a kontrasztos fény-árnyékok, a sötét háttérből előtűnő egyes alakok éles megvilágítása, élénk színű ruhája. Ebből ma csak keveset élvezhetünk: a ma is helyükön álló oltárképek igen rossz állapotban vannak, erősen megsötétedve, a jelenetek alig-alig kivehetők. Hogy mégis pontosabb képet alkothatunk róluk, az a Schmidt által



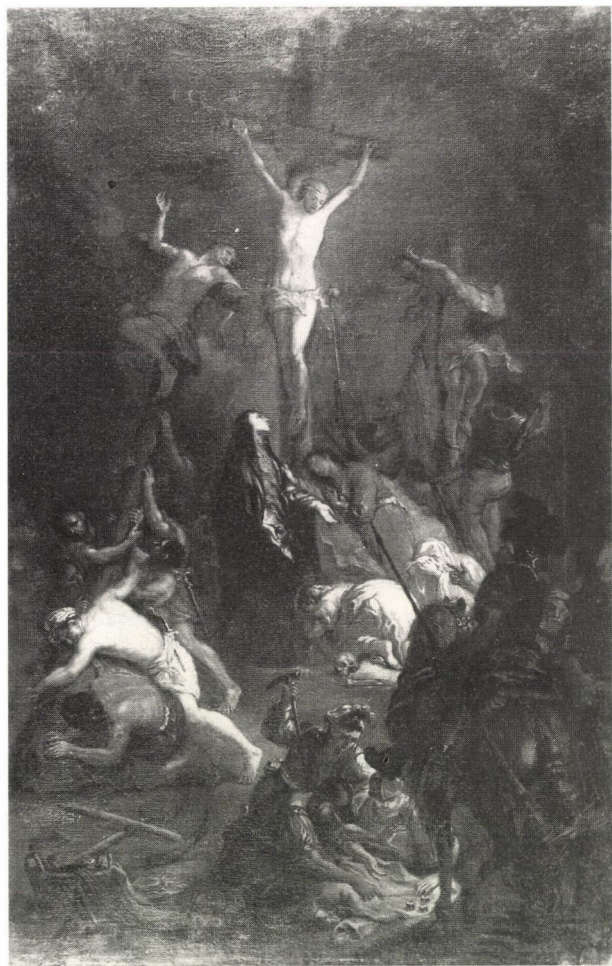
3. A Kálvária. Paul Haubenstricker rézkarca Martin Johann Schmidt váci főoltárképe után, 1779



még a festés éveiben, a képek után készített, felirattal ellátott metszeteknek, illetve a metszetekhez készült előrajzoknak köszönhető.[7]

Az interieur egészét tekintve az az érzésünk, hogy míg Maulbertsch megértvén az építész és megrendelő korszerű törekvéseit, festészetével igazodott a canevalei kora klasszicizáló architektúrához, addig Kremser Schmidt két mellékoltárképe, s később egyébként kitűnő minőségű főoltárképe is a tradicionális barokk oltárkép-festészetet képviselte.

A székesegyház belső díszítése 1772 nyarára nagyrészt befejeződött, s a templomot augusztus 15-én Migazzi püspök ünnepélyesen felszentelte.[8] Majd nemsokára megbízást adott Martin Johann Schmidtnek egy új főoltárkép elkészítésére.[9] Az 1774-re elkészült óriási méretű, olajjal vászonra festett Kálvária-kép főoltárra helyezésekor a Maulbertsch-freskót részben elfalazták, és az új festménynek díszes műmárványozott keretet készítettek. A műmárványozást Karl Martin Keller bécsi festő végezte ebben az évben, s szerződésében a Maulbertsch-freskó elfedésére is van utalás.[10] Ennek okát vizsgálva bizonyosan Dercsényi Dezsőnek van igaza, amikor a korábbi feltevéseket (a falkép festéke megromlott; a kép gyenge kvalitású, csak segédek munkája; Mária terhességének túlzott hangsúlyozása) igaztalan-



4. Falkoner József Ferenc: A Kálvária. Eger, Dobó István Vármúzeum



5. Martin Johann Schmidt: A Szent Kereszt imádása. Berkenye, rk. templom

nak véelve azt mondja, „valószínű, hogy a püspök váci köre érezte a főoltárt túl egyszerűnek, szegényesnek”. Tekintve Migazzi számos építkezését, illetve épület-felújítását Vác városában és az egyházmegyében, nem tartható az a korábbi álláspont, hogy a Pilgram-féle székesegyház-tervet annak grandiózussága és nagy költsége miatt vetette el. Az új székesegyház egy új korstílust és annak új szellemiségét tükrözte, amely nem talált megértésre a kortársak körében.[11]

170 évig díszítette Schmidt képe a főoltárt. 1944-ben, amikor a műmárványozott stukkókeret leszakadt, levették, hengerre tekerték a hatalmas vásznat és az oratóriumban helyezték el; a Vizitáció-freskó restaurálásával pedig a szentély újra visszanyerte eredeti képét.[12]

A Kálvária-kép helyreállítása – többszöri próbálkozás után – 1996-ban indult el. A rossz tárolás következtében meghullámosodott, kiszáradt, erősen pergő festmény hosszan tartó, nehéz munkát adott a restaurátoroknak.[13] Az oltárkép ugyanis az idők folyamán több „javításon” is átesett, legutóbb 1934-ben. Jelenlegi állapotában csonkított; eredetileg hosszabb lehetett, ezt egyéb-



ként a festményről készült rézkarc is igazolja.[14] Bármennyire különösen is hangzik, de a restaurálás legnagyobb eredménye, hogy a kép egyáltalán láthatóvá vált. A székesegyház oltárképeivel kapcsolatban már Kazinczy Ferenc váci látogatásakor (1831) megjegyzi, hogy a képek „elbarnulva állanak”.[15] Tragor Ignác váci műemlékekkel foglalkozó, 1930-ban megjelent munkájában közölt fotón is jól látszik, hogy a kép teljesen besötétedett és megroggyant.[16] Ez az állapot és később a feltételekkel lehetetlenné tette a festmény művészettörténeti értékelését. Ehhez, s a restauráláshoz is támpontokat két, az oltárképről készült ábrázolás adott. Az egyik Paul Haubenstrickernek, Kremser Schmidt tanítványának rézkarca 1779-ből, amelynek felirata megjelöli, hogy a váci székesegyház főoltárképe után metszették.[17] A másik Falkoner József Ferenc budai festő 1798-ban készült kisebb méretű olajmásolata. Ez utóbbiból az eredeti színeire is lehetett valamelyest következtetni.[18]

A Kálvária-oltárkép – Schmidt váci mellékoltárképeirez hasonlóan – mozgalmas, megrázó erejű, drámai alkotás. A kép közepén emelkedő dombon, sötéten gomolygó viharfelhők alatt magasodik fel a kereszt a megfeszített Krisztussal. Lábánál Szűz Mária áll kezét szétártva s fiára néz fel. Mellette Szent János evangélista fejét a kereszt lábához hajtván áll, jobbját Mária vállára helyezi. A János mögött álló katona az ecetes szivacsot nyújtja Krisztus felé. A kereszt tövében térdelve-összekuporodva Mária Magdolna siratja a Megváltót. Mellette fehér kendős siratóasszony, aki kendőjével arcát teljesen elfedi. A jobb lator keresztjét éppen most állítják fel: az ezzel foglalkozó férfiak izmai pattanásig feszülnek. Előttük a munkájukhoz szükséges eszközök hevernek, ásó, csákány, egy kosár kötelekkel, rongyokkal, mellette kalapács, fogó, szegek. A bal lator keresztje már áll, a hozzá támasztott létrán a nézőnek háttal álló férfi egy husánggal éppen lesújtani készül a hátracsavarodott karú, előregörnyedt lator lábára. Az előtérben középen térdelő-guggoló három katona kockával sorsot vet Krisztus vörös köpenyére. A jobb sarokban a nézőnek háttal, szürke lovon ülő tollas sisakos százados a mellette álló másikkal beszélget, jobbjával Krisztusra mutat.

A festmény a Golgotán történtek egyidejű summázata. Míg a jobb lator keresztjét még emelik, a bal latornak már a lábszárcsontját török el. A festmény alakjai között a különböző időpontokban elmondott evangéliumi dialógusok egyszerre hangzanak el. Jézus szavai Máriá-

hoz: „Asszony, íme a te fiad” és Jánoshoz: „Íme a te anyád”. A jobb lator szavai Krisztushoz: „Uram! Emlékezzél meg rólam midőn eljössz királyságodba”. És a százados szavai: „Valóban, ez az ember igaz volt”.[19]

A kopásokat, hiányokat elfedő retusok és kiegészítések ellenére jól érzékelhetők a kép festői kvalitásai. A sötét háttérből előretörő, erősen megvilágított részletek – Mária ruhájának átható kékje, János köpenyének rózsaszínje, Krisztus sápadt teste és fátýolszerűen lobogó ágyékkendője, Mária Magdolna világoskék szoknyája és a keresztet felállító férfiak bőre – rembrandti fényeket és színeket idéznek. Ez a Kálvária volt Schmidt első sokalakos kompozíciója. A középpont Mária–János–Magdolna-figuracsoportja körül szabályos körben rendezte el az alakokat, amelynek hangsúlyos pontjai Krisztus, a lator keresztjét felállító férfiak és a repoussoir katona. A másolatok híven követik az oltárkép kompozícióját, minden apró részletet is feltüntetve. Falkoner képe színeiben jóval bágyadtabb, festői modorában kontúrosabb, szárazabb, erőtlenebb.

Kremser Schmidt a későbbiekben többször variálta ezt a Kálvária-kompozíciót, mint például a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumba került, 1775-ben festett kisebb méretű képen,[20] de itt a százados a néző felé lovagol, egy másik háttal áll, és Krisztusra mutat, a kockázó katonák pedig hiányoznak. A Maria Taferl-i zarándoktemplom három kereszties Kálvária-mellékoltárképén (1775) újra feltűnik a repoussoir katona,[21] ahogy a kalksburgi (Bécs) Jesuitenkonvent festményén is a kockázókkal együtt.[22] 1797-ből még három olyan kisebb méretű Keresztre feszítés-kompozíció ismert, amelynek gyökerei a váci főoltárképhez nyúlnak vissza.[23]

Kremser Schmidt később is kedvelt festője maradt Migazzi püspöknek, aki egyházmegyei építkezései során szívesen adott neki megbízásokat. Így ő festette 1778-ban a Nógrád megyei Kálló templomának Szent Pál megtérését ábrázoló oltárképét,[23] szintén ez év körül a veres-egyházi római katolikus templom alamizsnát osztó Szent Erzsébet-főoltárképét [24] és a berkenyei templom Szent Kereszt imádása-oltárképét.[25] Legnagyszerűbb munkái mindazonáltal a váci székesegyház oltárképei maradnak, közülük is a *Kálvária*, amely immár megújulva, Maulbertsch művét továbbra is a főoltáron hagyva, a bejáratlal szemben fogadja a székesegyházba lépőket.

Boda Zsuzsanna

## JEGYZETEK

1 A képről és helyreállításáról röviden beszámolt Varga Zsuzsa: Újjászületés három év alatt. Műértő, 1999. március, 17. (színes képpel), a restaurálás folyamatáról részletesen pedig Juhász István a XXIV. Országos Restaurátor Konferencián tartott előadásában (1999. január 27–28.).

2 Válogatás a székesegyház építéséről, berendezéséről szóló régi irodalomból: Johannes Roka: Alt und Neu Waitzen. Pozsony–Kassa 1777; Karcsi Árén: Vác város története II. Vác 1880; Tragor Ignác: Vác története. Vác 1927; Tragor Ignác: Vác műemlékei és művészei. Vác 1930 (továbbiakban Tragor 1930); Bónisné Wallon Emma: Vác művészete a XVIII. században. Budapest 1935 (bőséges levéltári anyag közlésével). Újabb: Dercsényi Dezső: A váci székesegyház Maulbertsch freskói. Budapest 1944 (klny. a Szépművészet 1944/9. számából, a továbbiakban Dercsényi 1944); Pest megye műemlékei. Szerk.: Dercsényi Dezső. Budapest 1958, II. 279–311. (továbbiakban Dercsényi

1958); Mojzer Miklós: A váci barokk rezidencia. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 280–289. (a Vizitáció-freskó francia mintaképének közlésével); Dercsényi Dezső: Vác, székesegyház. Budapest 19943 (Tájak, korok, múzeumok 24.). Maulbertsch freskóihoz elsősorban: Garas Klára: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796. Budapest 1960, 100–102. Canevaléről legújabban Bibó István szócikke in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 16. München–Leipzig 1997, 136–137.

3 Dercsényi 1944, 5.

4 A reneszánsz faragványok beépítésének gondolata akár Canevale művészi, akár Migazzi megrendelői ötlete is lehetett. Canevaléről tudjuk, hogy az első közzétett rajzokat és restaurálási vázlatot a Bakócz-kápolnáról (vö. Horler Miklós: A Bakócz kápolna. Budapest 1987, 94.) Migazzi püspöknek pedig, mint a római Collegium Germanicum–Hungaricumban nevelkedett főpapok többségének, festménygyűjteménye volt,



könyvtára és kéziratkollekciója mellett a feliratos római köveket is gyűjtötte és egy ideig a Báthori Madonna is birtokában volt. Vö.: Mikó Árpád: Báthori András Madonnája. Művészettörténeti Értesítő XLVII. 1998, 172, 174. Migazzi váci püspökségéhez: Chobot Ferenc: A váci egyházmegye történeti névtára II. Vác 1917, 624–635.

5 A festőről készült legújabb monográfia: Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt, 1719–1801. Innsbruck–Wien 1989. Magyarországra készült, ill. Magyarországon lévő műveiről: Rupert Feuchtmüller: Kremser Schmidt in Ungarn – Notizen zur Forschungslage. Acta Historiae Artium 34. 1989, 231–234. (továbbiakban Feuchtmüller AHA)

6 Feuchtmüller i. m. 398; Feuchtmüller AHA 231. Migazzi portréit összegyűjtötte: Buzási Enikő: Maulbertschs ungarische Auftraggeber in Bildnissen. In: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn. Ausstellungskatalog, Langenargen 1984, 64–65, 100.

7 Felirataikat különféleképp közli: Tragor 1930, 62; Bónisné i. m. 49; Feuchtmüller i. m. 90, 426.

8 Az ünnepély leírása Migazzitól az 1772. évi városi jegyzőkönyvben: Descriptio Solemnitatis Consacrationis Ecclesiae Cathedralis. Vö.: Karcsú i. m. 101; Váci Történelmi Tár I. Vác 1996, 181–182. A püspök itt név szerint említi az építész Canevalét és Maulbertschet.

9 A megbízás körülményeiről nincsenek pontos ismereteink. Az a korábbi feltételezés, amely szerint a főoltárképet a bécsi Melker Hofkapelle prelátusa adta volna ajándékba Migazzinak, nem nyert bizonyítást. Valószínű, hogy a püspök maga rendelte a képet a festőtől. Vö.: Garas i. m. 102, és Feuchtmüller i. m. 91.

10 Dercsényi 1958, 284.

11 Dercsényi 1944, 17–18. Feuchtmüller i. m. 91. szerint Migazzinak nem nyerte meg a tetszését Maulbertsch főoltár-freskója.

12 A Vizitáció helyreállításáról: Dercsényi 1944, 6–11.

13 A helyreállítást a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteménye restaurátor műhelyének munkatársai végezték Juhász István vezetésével: Eisenmayer Tiborné, Kázik Márta, Laurentzy Mária, Menráthné Hernády Szilvia, Szentgyörgyi Edit, Szutor Katalin, Takácsné Szabó Marianna restaurátorok, Takács Gábor konzervátor, Németh Gábor faszobrász. A munkában közreműködött még: Beregszászi Sándor, Lakatos József Péter, Magyar Ferenc és Nagy Miklós. A restaurálás művészettörténész konzultánsai a

váci egyházmegye részéről: Pálos Frigyes kanonok és Varga Zsuzsa. A főoltárkép restaurálása egyébként már évtizedek óta időről időre felmerült, fő szorgalmazója Mojzer Miklós és Pálos Frigyes volt.

14 Jelenlegi mérete: 660 × 375 cm. A csonkításra a festett felületen látszó szőnyomok utaltak. A restaurálás során névjelzés nem került elő.

15 Vö.: Antalffy Gyula: Reformkori magyar városrajzok. Budapest 1982, 189–190. A Kálvária-főoltárkép legkorábbi említése: „... Ara maior in qua Schmidtianus penicillus eminet.” Roka i. m. 80.

16 Tragor 1930, 13. képmelléklet. A székesegyház belső képét a Kálvária-főoltárral közli még: Dercsényi i. m. 7, és Feuchtmüller i. m. 91. minden pontosabb megjelölés nélkül említ még egy régi belső képet, amely ma a váci Püspöki Könyvtárban található.

17 32 × 16,1 cm, felirata: „Ein Blat in Ungarn zu Watzen im Dom hoch 24 Schuch” „Martin Joh. Schmidt Pinxit 1774 – 1779 Paul Haubenstricker Sculp.” Feuchtmüller i. m. 90, 443. A metszetet közli még: Tragor 1930, 61. és Tragor Ignác: Vác története. Vác 1927, 100. A metszet alapján írja le a képet Tragor 1930, 61. és Bónisné i. m. 48–49.

18 Eger, Dobó István Vármúzeum, ltsz.: 55.136, olaj, vászon 89 × 55,5 cm. Jelezve: Josef Franciscus Falconer 1798. Pinxit Budae. Jávora Anna: Egyházi festészet. In: Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus, szerk. Galavics Géza, Szabolcsi Hedvig. Budapest 1980, 85; Feuchtmüller i. m. 92, 443; Feuchtmüller AHA 231.

19 Az idézeteknél Káldi György Vulgata-fordítását használtam fel.

20 Feuchtmüller i. m. 92, 443, Abb. 289, 291.

21 Feuchtmüller i. m. 446.

22 Feuchtmüller i. m. 514.

23 Bécs, Niederösterreichisches Landesmuseum; Bécs, Barockmuseum; Lawrence (USA), University of Kansas, Museum of Art. L. Feuchtmüller i. m. 546.

24 Kaposy János: Gollokort. Johann Martin Schmidt képe Nógrádkállón. Henszlmann-lapok 7. sz. 1928–29.

25 Garas Klára attribúciója in: Utak és találkozások. Barokk művészet Közép-Európában. Kiállítási katalógus, szerk. Galavics Géza. Budapest 1993, 344. (139. tétel)

26 Garas Klára meghatározása. Vö.: Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve. Kiállítási katalógus, szerk. Takács Imre. Pannonhalma 1996, III. 19.

## ZIRKLER JÁNOS BORROMEI SZENT KÁROLY-KÉPEIRŐL (1784, 1791)

Zirkler János kisméretű olajképe, melyen Borromei Szent Károly pestisbetegeket áldoztat, nemrég került kölcsönként a Magyar Nemzeti Galéria állandó barokk kiállítására.[1] A festmény a hátoldalán szignált, kapcsolódása a pápai plébániatemplom mellékoltárképéhez nyilvánvaló, még ha a késői dátum (1791) miatt nem is tekinthető előkészítő vázlatnak. Szilárdfy Zoltán ikonográfiai áttekintésének ismeretében,[2] ahhoz csatlakozva szeretném a Borromei-kép mintáinak, megrendelői befolyásának körét felgöngyöltetni, röviden összegezve a festőről tudottakat.

A pápai plébániatemplom oltárképeit először Pigler Andor publikálta; a mesternév meghatározása Szmrecsányi Miklós érdeme.[3] Mind Pápán, mind Egerben bőségesen álltak (s állnak) rendelkezésre levéltári dokumentumok az Eszterházy Károly egri püspök megrendelésére, családi birtokközpontjában emelt és berendezett, klasszicizáló nagytemplom építés- és díszítéstörténetéről. A forrásokat elsősorban Fellner Jakab életmű-rekonstrukciójához, a késő barokk „Gesamtkunstwerk” műhelygyakorlatához,[4] illetve Maulbertsch különleges,

késői főművének művészettörténeti földolgozásához aknázták ki a szakirodalom.[5] Jószerével ezek mellékterméke valamennyi, az oltárképekre vonatkoztatható adatközlés. Udvari festője, Johann Lucas Kracker váratlan halála után a püspök nagyszabású terveit kivitelezéséhez bécsi művészekhez fordult; az Egerben (eleinte „özvegyi jogon”) tovább működő festőműhely csupán kisebb megbízásokat kapott. Valójában a bécsiek közül is csak Maulbertschből válhatott visszatérő művész; Hubert Maurer, akárcsak a vele együtt a főoltárképre aspiráló Vinzenz Fischer, vagy Franz Sigrist a liceumban, végül nem nyerte el Eszterházy tetszését. A jól irányítható középser – gyakran Kracker sem nyújtott többet – folyamatoságát Zirkler festészete képviselte. A neki juttatott, jellemzően vidéki feladatok közül léptékben is kiemelkedik a négy pápai mellékoltárkép egymásutánja, 1783 és 1786 között, melyekért a festő egyenként 180 Ft-ot kapott.[6] A nehezen önállósuló Zirkler előkép-kanonját mestere, Kracker (és annak mintakészlete, rajzok, metszetek) mellett megbízója, a püspök diktálhatta erősen.





1. Zirkler János: Borromei Szent Károly pestisbetegeket áldoztat.  
A pápai plébániatemplom mellékoltárképe, 1784–1785

Az elsőként elkészült Szent József halála-oltárkép Pittoni-kompozíciót követ [7] zárt formákkal, visszafogott színekkel, míg az utolsó, a szintén nem önálló *Nepomuki Szent János* („Soll ihm das Johannes Bild [melyik?] zum Skitzieren übergeben werden”) saját utánzóit inspirálta az egri egyházmegyében. [8] Izgalmasabbnak tűnt a *Mária neveltetése* származtatása a pesti szerviták 1740-ben megrendelt főoltárképétől: annak mestere az elsősorban tájképeiről ismert bécsi Johann Samuel von Hötendorf. [9] Útiköltség-térítése 1784-ből („Pictori Agriensi Joanni Czirkler pro delineatione cujusdam imaginis ad P. Servitas Pestienses expedito titulo itinerarium expensarum 14.95”) bizonyítja, hogy Zirkler ezt a művet lerajzolta, s egy valóban Krackerhez méltó, lendületes „kis forma” közvetítésével, amely máig fennmaradt, Pápán újraalkotta. [10]

A Borromei-képhez, ha lehet, még nagyobb körültekintéssel készítette fel Eszterházy a festőt. 1784. szeptember 21-én utasította, hogy ajánlólevéllel Vácra menjen előképért, de a részletekhez további ötletekkel is szolgált: „Soll instruiert werden ... nach Veitzen damit er Von da zum 4ten Altar aus den Seminario ein Boromei bild abhole; wobey zu merken daß er den Kopf von Erlauer bild in Grossen Audienz Zimer nehmen soll, auch kann Hier bey Paulieter Angesehen werden.” [11] Ezt megelőzően, már 1782 őszén intézkedett a püspök Borromei Károly valódi képmásának beszerzéséről Itáliából. „Porro cum ad Certam aram neo erigendam indigeam Imagem S. Carolum Boromaem / et ejus aliquam singularem actum / repraesentantes hujus modi vero

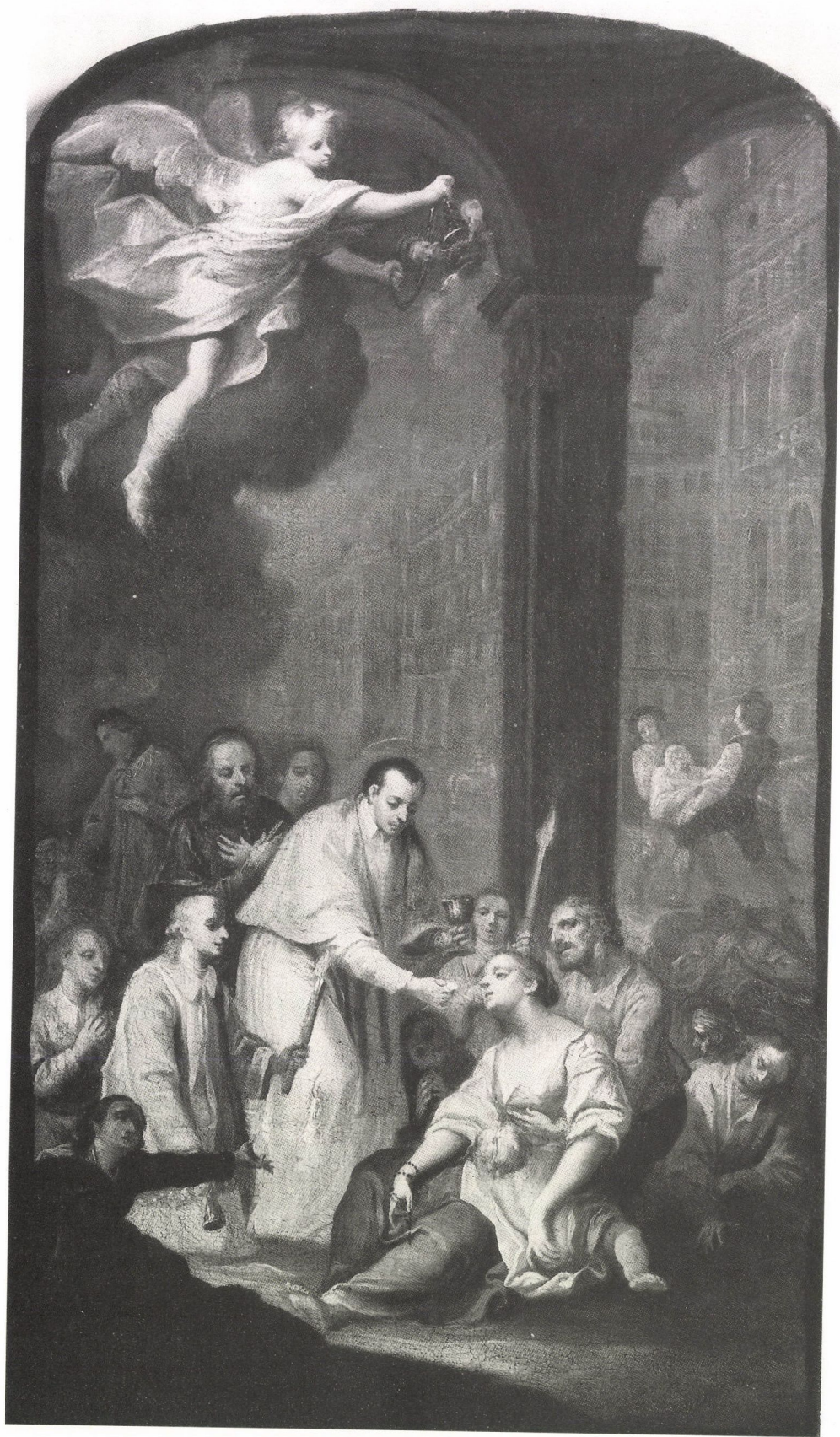
Imago [...] aut Romae aut Mediolani aut in alia Italia parte desiderata Imago [...] in parva tamen quantitate, ut mihi per postam transmitti possit...” – fogalmazza 1782. szeptember 2-án levelét római ágenséhez, Merenda Györgyhez. [12]

Ez a kutatómunka közvetlenül a Maulbertschnek szánt Szent István protomártír-segédletek meghozatala (1782. április–június) után zajlik, melyek történetét már alaposan feldolgozta a monografikus irodalom. Egyidejűleg levelez a püspök Balassa István székesfehérvári kanonokkal is az ottani Szent István-kép (nyilván a székesegyházi főoltáré) lerajzoltatásáról [13] – ennek következménye lehetett Vinzenz Fischer eredménytelen „pályáztatása” Pápához. Merenda nyomban intézkedik, még szeptember 28-án felfogad egy festőt, s november 23-án jelenti, hogy elindította Egerbe a ládát, amely az általa legjobbnak ítélt Szent Károly-kép színes másolatát tartalmazza („... Inter tot imagines, quas vidi dicti S. Caroli acclusans eligi quia melior omnium mihi visa est.”). [14] Nem kizárt, hogy utóbb ehhez utasította Zirkler a püspök, amikor az egri „Audienz Zimmer”-ben lévő képről kívánta átvétetni a fejet. 1799-ben ugyanis, Eszterházy hagyatéki leltárában a püspöki palota felső traktusának nagyszobájában („rubra demascena Materia obducto”) Lotharingiai Ferenc, Mária Terézia és Szalézi Szent Ferenc képmásaival együtt írták össze „S. Carlo Boromei effigies”-ét (a zöld szobában egy másikat, üveg alatt, a hejcei nyaralókastélyban azután még kettőt, egy kicsit és egy selyemre helyezett, talán apácamunkát). [15]

Maga az oltárkép azonban valóban váci példa után készült. A szemináriumból ugyan aligha hozhatta el, legfeljebb lemásolhatta Zirkler azt a nagy méretű, Borromei Szent Károlyt nápolyi (!?) környezetben, pestisbetegek között ábrázoló festményt, amely minden bizonnyal még Althann Mihály Frigyes püspök (korábban nápolyi alkirály) idejében érkezett Vácra. [16] s már régóta a Canevale-féle székesegyház sekrestyéjében függ. A Pierre Mignard metszeteken terjesztett alapkompozíciójára visszavezethető alkotás (vagy elődje) Girolamo Pesce *Szent Januarius*-képével mozgott együtt a 18. században, s talán mesterét is azonos körben kell keresnünk. [17] A Rómában tanult, majd 1760–1763 között váci püspök Eszterházy Károly vizuális emlékezetében mindenesetre maradandóan megőrződhetett mind a San Carlo ai Catinari-templom *Borromei Szent Károly pestisbetegeket áldoztat*-képe, mind annak váci megfelelője. Ideálteremtő igényének, amelyben mindenkor nagyobb szerepet játszott a (vélt vagy valós) történeti hűség, mint a művészi kvalitás, végül megfeleltetett Zirkler kompilációja, olyannyira, hogy ezt a színvonalat állította az utolsó pápai mellékoltárkép, a *Nepomuki Szent János* mércéjéül is: „Acordirt nur dass bamsel fein ist wie der Carolus Borromäus.” [18]

Kezdetől ismert, hogy Zirkler pápai mellékoltárképén még egy hiteles portré látható, magáé gróf Eszterházy Károlyé, aki még életében kiérdemelte a „második Borromei” epitetont. [19] Milánó püspökének kíséretéhez ministráns fiúk és további papi személyek tartoznak; a karingben, fedetlen fejfel áldoztatást végző főpap mögött álló, szürke ruhás püspök arca Eszterházy hiteles portréiról ismerős. A püspök több ízben elkészítette arcképét: Franz Messner bécsi festővel 1768-ban (ez a kép nincs meg), ugyanez évben helyi mesterrel (Wittmann Jánossal vagy Huszár Ferencsel) az egri megyeháza egészalakos sorozata számára. Tischler Antal





2. Zirkler János: Borromei Szent Károly pestisbetegeket áldoztat. Vázlat, 1791. Magántulajdon





3. Zirkler János: Szent István koronafelajánlása.  
A hejcei püspöki palota kápolnájának oltárképe, 1783

1779-ben készült kitűnő rézmetszete minden bizonnyal Kracker elveszett eredetijét követi párdarabjához, Sauberer András jászói apát képmásához hasonlóan. A háromnegyed alakos portré számos másolatból ismert, akárcsak a mellkép-kivágatú másik típus, melyet Sigrist nevéhez kapcsolnak. A festő egyik, 1782-ből kelt leveléből kiderül, hogy Eszterházy Egerben valóban ült neki, sőt, „bey noch Sitzung dero Podraet” további (talán éppen pápai) feladatokkal kecsegtette.[20] A Borromei-mellékoltárkép háttérében ábrázolt Eszterházy statikus beállítása okán leginkább a megyeházabeli képmást követi. Egy korábbi rejtett portréről is tudunk: Voit Pál megfigyelése szerint az egri líceum vizsgatérmeinek *Négy fakultás*-freskóján „ott látjuk a földmérők mellett távcső előtt ülve fiatal teológusként Eszterházyt is, akinek úgy látszik különös szenvedélye a csillagászat lehetett”.[21]

Zirkler 1791-ből keltezett, kisméretű Borromei-képen ellenben, amely a pápai mellékoltárkép (vázlatának) későbbi verziója, nem Eszterházy Károly áll névadó szentje kíséretében. A sötét ruhás, két kezét mellén keresztbező férfi szemmel láthatólag szakállt visel, s portré-azonosítása reménytelen feladat. A jelenség, a kriptoportré „visszavonása” olyan nyira szokatlan, hogy szakszó sincs rá a művészettörténetben. Eszterházy esetében van azonban még egy példa rá, melynek dokumentumát, a püspöki építési felügyelő naplóbejegyzését 1794. február 16-ról szintén a Heves megyei topográfia közölte: „Hogy Maulbertsch pictor a líceumi kápolnának mennyezetére Excellenciádnak képét ki festette maga fejétül, az igaz, de én azt véle kitörültem és nincsen is ott többé, ide re-

kesztett megvizsgálásunkból s bizonyosságunkból kitetszik.”[22] Nem tudni, ez valamelyik szent, netán Borromei Károly alakjába rejtett képmás vagy medalionba foglalt mecénás-apoteózis lett volna. Az idős Eszterházy tiltakozása meglepő, maga az eljárás (vizsgálat és jegyzőkönyv) túlzó, és nehéz rá megfelelő magyarázatot találni.[23] Politikai óvatosságra inkább a 80-as években lehetett oka a püspököknek: II. József halála után, 1790-ben visszanyerte főispáni tisztét, s az egri egyházmegye felosztása is elmaradt. Számító szerénység helyett inkább magas életkora vethetett véget az Eszterházy-portrék sorozatának, legalábbis „in vivo”. Maulbertsch reagálását az intézkedésre elképzelni sem tudjuk, mint ahogyan Zirkler döntése sem rekonstruálható. A kis Borromei-kép rendeltetése, provenienciája nem ismert, s a fenti történet értelmében akár a püspök kívánságára, akár egészen más megbízásból is elkészülhetett az Eszterházy nélküli, utólagos változat.

Zirkler 1792-ben már végrendeletet készít: minden ingóságát Kracker Terézre, mestere lányára, a másik egykori segéd, Joseph Zach özvegyére hagyja. Voit Páltól tudjuk,[24] hogy a „béna kezű” festő holmija közt rajzok, metszetek is szerepeltek, s ha nem is feltétlen birtokolta, de használta Kracker rajzait (melyek ezután Kracker Terézre visszaszálltak). Nyilvánvaló Kracker-másolat a kunszentmártoni plébániatemplom *Szent Márton-főoltárképe* 1789-ből, de nem független a mestertől Zirkler első önálló munkája, a hejcei püspöki palota házikápolnájának *Szent István felajánlása*-oltárképe 1783-ból, vagy az egri minorita templom 1792-ben festett, hatásos *Pietà*-mellékoltárképe sem. Életműve, amely a pápai Eszterházy-uradalom és az egri egyházmegye területére korlá-



4. Zirkler János: Tours-i Szent Márton halottat támaszt fel.  
A kunszentmártoni plébániatemplom főoltárképe, 1789



tozódik, az adatok és a művek szembesítésével még bizonyára pontosítható, jóllehet személyes stílusjegyek helyett inkább saját sémáinak követése útján. A halálakor, 1797. január 11-én bejegyzett életkor alapján Zirkler születésének dátuma 1750-re tehető. Mivel egy alkalommal a morvaországi szakirodalom is megemlíti nevét mint Kracker neureischi segédjét 1766-ban,[25] valószínűbb, hogy Kracker hozta magával Egerbe Znaimból vagy Brünnből (akárcsak még korábban Zachot), mint-

sem hogy egri segédet alkalmazott volna idegenben. Zirkler azután meghonosodott Egerben, mégha az önálló művészpályára 33 éves koráig várnia is kellett, s jól képezett, alkalmazkodó, a klasszicizáló ízlésnek is megfelelő részese lett Eszterházy Károly késő barokk mecénási programjának.

Jávor Anna

## JEGYZETEK

1 Olaj, vászon, 57,8 x 33,3 cm. Jelezve hátul lent: Johan Zirkler pinxit 1791. Restaurálta Eisenmayer Tiborné 1998-ban. Fotó: Bokor Zsuzsa

2 Szilárdy Zoltán előadása a Pázmány Péter Katolikus Egyetem keresztény ikonográfiai konferenciáján: Borromei Szent Károly kultuszának és ikonográfiájának aktualitásai a barokk kori Magyarországon. Összefoglalását l. a jelen kötetben, megjelenik németül in: *Ex fumo lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas*. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1999

3 Pigler Andor: A pápai plébániatemplom és mennyezetképei. Budapest 1922, 40–43, 66; *Szmrecsányi Miklós*: Eger művészetéről. Budapest 1937, 117–118, 205, 270–271, 316–318.

4 Pigler i. m. a pápai hitbizományi levéltárban dolgozott, Cs. Dobrovits Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Művészettörténeti füzetek 15. Budapest 1983 (Zirklerrel: 95.) elsősorban a Magyar Országos Levéltárba (MOL) került pápai leveleskönyveket aknáztá ki. Az egri Érseki Gazdasági Levéltárban (Eger, Heves megyei Levéltár) megtalálható levélfogalmazványok, számadáskönyvek és protocollumok a fenti forrásanyag kiegészítői, *Szmrecsányi i. m.* mellett Voít Pál szerk.: Heves megye műemlékei I–III. Budapest 1969–78. alapjául szolgáltak. A pápai plébániatemplom berendezéstörténetéről modell értékűen l. Voít Pál: Tervek, mesterek és a mű. Művészettörténeti Értesítő IX. 1960, 265–279.

5 Pigler i. m.; Klára Garas: Franz Anton Maulbertsch. Budapest 1960, 102 skk.

6 *Szmrecsányi i. m.* 270–271 (költségvetések, a Borromei-képe hiányzik), 316–318 (elszámolások); 296–297: 1781 tavaszán Maulbertsch ajánlkozott, akár ingyen is, egy különben 500 Ft-ba kerülő mellékoltárképre, amennyiben az egész megbízást elnyeri – erősen zavarba hozva ezzel Eszterházyt, aki efféle „ajándékokhoz” nem szokott.

7 Pigler i. m. 42.

8 Ilyen Szikora György hiteles „főműve” Tiszanánán, 1796-ból. L. Voít: Heves megye i. m. III. Budapest, 1978, 646. Cs. Dobrovits Dorottya i. m. 95. forrása szerint (MOL P 1216. Prothocollum Correspondentium Domini Papa. I. cs. 51. No. 5. 53r, 1786) a Szent János-oltár festése „nem succedált”, ezért Prágából hozatott conceptust a püspök.

9 Garas Klára kételkedése óta (Kracker János Lukács. Budapest 1941, 42.) az első generációs bécsi barokk mesterek közül többről kiderült hasonló többműfajúság, példa erre a portréfestő Max Händl Maria Brunn-i Szent Egyed-oltárképe, amelyet Ingeborg Schemper-Sparholz jóvoltából restaurálás közben láthattam.

10 *Szmrecsányi i. m.* 317; a Kápolnán, a plébánián egy Angyali üdvözlés-vázlattal együtt megőrződött Mária neveltetés-színvázlat ma kölcsönként a Magyar Nemzeti Galéria állandó barokk kiállításán látható. Vö. Jávor Anna in: Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus, szerk. Galavics Géza, Szabolcsi Hedvig. Budapest, 1980, 196–197; *Mojzer Miklós*: A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei. Budapest 1984, 197. (egész oldalas képpel)

11 Pigler i. m. 41, 66 – a pápai (?) pálosokra történő utalást nem értem; Garas 1941, 66.

12 Eszterházy Károly levélfogalmazványai. Eger, Heves megyei Levéltár, XII-3f-16/14, No. 48/b. 39.

13 Uo. 41; 48/c. 4, 5.

14 Uo. 16/16, No. 49/a

15 MOL E 237.8. Magyar Kamara Archivuma, Conscriptioes episcopatum. Conscriptio Fundi Instructi Eppatus Agriensis de Ano 1799, fol. 1v, 3, 270, 278.

16 Pigler i. m. 42; A. Pigler: Barockthemen. Budapest 1974, I. 445; Vö. Szilárdy i. m. 11. képe (Vác, Székesegyházi Kincstár és Egyházmegyei Gyűjtemény)

17 Az 1729-es canonica visitatio szerint a régi székesegyházban a sekrestyeajtó fölött szerepel, l. Bónisné Wallon Emma: Vác művészete a XVIII. században, 14; *Dercsényi Dezső* szerk.: Pest megye műemlékei. Budapest 1958, 280; vö. Garas Klára in: Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások. Katalógus, szerk. Galavics Géza. Budapest 1993, 316, *Johannes Roka*: Alt und Neu Waitzen. Pressburg und Kaschau 1777, 80. adatát („Arae minores in quibus Romanus”) erre a két képre vonatkoztatva.

18 *Szmrecsányi i. m.* 271.

19 Pigler i. m. 43. Roka i. m. 65.: „Waitzen erhielt hierüber am Grafen Karl von Eszterházy einen andern Boromäus, oder Barbadicus.” A későbbiekben közhelyszerűen forgatott hasonlat e korai megjelenésére Boda Zsuzsa hívta föl a figyelmemet.

20 Eszterházy portréiről összefoglalóan: *Enikő D. Buzási*: Maulbertschs ungarische Auftraggeber in Bildnissen. In: Franz Anton Maulbertsch und seiner Kreis in Ungarn. Katalog, Eduard Hinde-lang hrsg. Langenargen (Sigmaringen) 1984, 103–105, 65 (jegyzetek), vö. *Mithay Sándor*: Adatok Esterházy Károly gróf építő tevékenységéhez. Művészettörténeti Értesítő XXIX. 1979, 146. (Sigrist levele)

21 Voít: Heves megye i. m. I. 222.

22 Voít: Heves megye i. m. I. 222–223, 300, 365 (Heves megyei Levéltár, Érseki Gazdasági Levéltár, Prot. aedilis scrib. Rel. ann. 1784–1795. Liber 129/1–4.).

23 Voít Pál szerint (uo. 223.): „... Eszterházy már jóelőre bizonyos megjegyzések vagy támadások ellen akart védőfegyvert szerezni.” Vö. *Sugár István*: Az egri püspökök története. Budapest 1984, 425–447.

24 Voít Pál: Kracker Egerben. Művészet V. 1964:12, 4, 7; Voít: Heves megye i. m. I. 214 (Eger, Heves megyei Levéltár, V-1b, 469. 1842. évi 2095. szám). Kracker lánya kevéssel élte túl Zirkler, meghalt 1797. szeptember 6-án, l. Voít: Heves megye i. m. I. 214, 421. 1789–90-ben Kracker Jánosnénál, 1791–92-ben gróf Keglovics házában, 1793–95 között Hering János házában írják össze „Zirkler János nyomorult festőt”, 1796-tól a ciszterciek klostromában bérlő a kerti lakot. Összeírások 1769–1799. Eger, Heves megyei Levéltár, V-4a/60–91, vö. MOL Filmtár, Mf. 34497–99. és Voít: Heves megye i. m. I. 214, 421. Kunszentmártonhoz: *Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei II. Budapest, 1961, 170. mint Kracker műve 1789 (!)-ból. Zirkler adatokból meghatározható vagy feltételezett művei, kivált az egri egyházmegye Heves megyén kívül eső területein még alapos feldolgozó munkát igényelnek. Levéltári forrásokban bőven dokumentált, de kevéssé ismert a hejcei püspöki rezidencia építés- és díszítéstörténete. Az itt közölt fotót Makky Györgynek köszönhetem.

25 *Herman Jozef Tyl*: Opatsky chrám sv. Petra a Pavla v Nové Říši. Brno 1941, 32 (J. Zirkler) – forrását ugyan nem nevezi meg, de talán még nem a magyar szakirodalomból idéz. Joseph Zachal ellentétben Zirkler nem tartja számon a morvaországi régi művészettörténeti irodalom, s mivel kizárólag Magyarországról ismertek művei, nevét (bár nyilván német ajkú volt) a korábbi említésekhez és pl. Dorffmeister Istvánéhoz hasonlóan magyar és a legegyszerűbb formában használok.







## SZEMLE

### KERESZTÉNY IKONOGRÁFIAI KONFERENCIA A PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM MŰVÉSZETTÖRTÉNET TANSZÉKÉN

A Pázmány Péter Katolikus Egyetem (PPKE) frissen akkreditált Művészettörténet Tanszéke 1999. április 14-én rendezte meg első tudományos konferenciáját *Kutatások a keresztény ikonográfia köréből* címmel, melyet bemutatózásnak és arculatának kialakításához hozzájáruló kísérletnek szánt. Mivel egyik kiemelt programja a viszonylag magas óraszámú oktatott keresztény ikonográfia, kézenfekvőnek látszott, hogy a bemutatkozást egy ebben a tárgykörben rendezett konferencia szolgálna leginkább. A tanszék nem titkolt terve volt az is, hogy ez a tudományos találkozó elősegítse a szakma és a tanszék kapcsolatának elmélyítését, s az ilyen irányú kutatások jövőbeli koordinálását. A konferencia előadói a PPKE Művészettörténet Tanszékének főállású és meghívott oktatói, valamint az ELTE Művészettörténet Tanszékének tanárai voltak. A látogatottság a vártnál jóval nagyobb volt, az egyetem konferenciaterme szűkösnek bizonyult. A múzeumokból, az MTA Művészettörténeti Intézetéből s máshonnan is szép számmal érkezett kollégák mellett jelentős hallgatói különítmény is jött az ELTE-ről. Örömmel tapasztaltuk, hogy a PPKE más tanszékeiről jó néhány tanár és hallgató is figyelemmel kísérte az eseményt, ami azt támasztotta alá, hogy a keresztény ikonográfia más tudományokkal való érintkezéséből adódóan számíthat a szakmán kívüliek érdeklődésére is.

A konferenciát Urbach Zsuzsa tanszékvezető nyitotta meg. Rövid tudománytörténeti áttekintésében helyzetértékelést hallhattunk az ikonográfia jelenlegi szerepéről, s többek között arról, hogy mi vezetett Magyarországon – a szükségből erényt kovácsolva – az ikonográfia II. világháborút követő felvirágzásához. „A háborút követő hermetikus bezártság is hozzájárult ahhoz, hogy az akkor felnövő művészettörténész generációk érdeklődése az eredeti művek megismerésének reménytelenségében a tematikus kutatások felé fordult. Nem lehetett véletlen, hogy az ötvenes-hatvanas években az ELTE művészettörténész hallgatóinak nagy része fordult elsősorban a keresztény ikonográfia felé, egyfajta szerény és halk ellenállás gyanánt.” – hangsúlyozta Urbach Zsuzsa. Ebből a jelentős hazai hagyományból merít a PPKE Művészettörténet Tanszéke is, amikor a keresztény ikonográfia oktatását egyik kiemelt programjául választja, melyhez a Pázmány Péter Katolikus Egyetem megfelelő keretet nyújthat.

A konferencián kronológiai sorrendben beszámolókat hallhattunk az előadók éppen aktuális ikonográfiai kutatásairól. A délelőtti szekcióban, melyen Galavics Géza, az MTA Művészettörténeti Bizottságának elnöke és

Urbach Zsuzsa tanszékvezető elnökölt, a következő előadások hangzottak el:

Kovács Imre (PPKE): „Címere, lám, a kerék, oltalma e mennyei jelkép.” Még egyszer a nagyszombati pecsét ikonográfiájáról

Szakács Béla Zsolt (PPKE): A Fájdalmas Szentháromság (Notgottes) ábrázolásai a középkori Magyarországon

Urbach Zsuzsa (PPKE): A Szent Család ikonográfiájának kezdetei: zsáner, narratíva vagy *Andachtsbild*? Esettanulmány Petrus Christus képéről

Wehli Tünde (MTA Művészettörténeti Intézet, PPKE mb. előadó): A kalocsai Érseki Könyvtár cseh pszalteriumának illusztrációi

Az ebédszünetben vendégeink megtekintették az egyetemet, majd a délutáni szekcióban Hajnóczi Gábornak, az Olasz Tanszék vezetőjének és a Művészettörténet Tanszék oktatójának elnöklelte alatt még további öt előadásra került sor. Ezek a következők voltak:

Eörsi Anna (ELTE): Pilátus M S és más mesterek *Keresztre feszítése*

Szilárdy Zoltán (Képzőművészeti Főiskola mb. előadó, PPKE mb. előadó): Borromei Szent Károly kultuszának és ikonográfiájának aktualitásai a barokk kori Magyarországon

Jernyei Kiss János (PPKE, ELTE): Későbarokk egyházi propaganda: a kecskeméti Nagytemplom oltárainak ikonográfiája

Galavics Géza (MTA Művészettörténeti Intézet, PPKE mb. előadó): Keresztény ikonográfia és barokk történeti festészet

Marosi Ernő (ELTE, MTA Művészettörténeti Intézet): Szent István megkeresztelése

A jó hangulatú rendezvényen az is megfogalmazódott, hogy az ikonográfiai konferenciákat a tanszék a jövőben rendszeressé kívánja tenni, s legközelebb már, remélhetőleg, a végzős hallgatók is szót kaphatnak. Az alábbiakban az előadások szerzői összefoglalását közöljük.

Kovács Imre



„CÍMERE, LÁM, A KERÉK, OLTALMA E MENNYEI JELKÉP”  
MÉG EGYSZER A NAGYSZOMBATI PECSÉT IKONOGRÁFIÁJÁRÓL

Az előadás egy ikonográfiai kuriózzal foglalkozik, Nagyszombat város 14. századi pecsétjével. Kuriózzum köriratainak és ábrázolásának tekintetében is. A koncentrikus körök által tagolt pecsét középponti homorú korongján ugyanis Krisztus Szent Arcának ábrázolása tűnik fel, melyet az ET DEVS IN ROTA körirat övez. Az ettől kívül eső körsávot hat darab küllő osztja fel, melyek között középen balra félhold, jobbra pedig nap, felül pedig az alfa és az omega betűi jelennek meg. A külső körsáv S(IGILLUM) CIVIVM DE ZVMBOTHEL CVM ROTA FORTVNE felirata egyfelől elárulja, hogy Szombathely, vagyis Nagyszombat városi pecsétjével állunk szemben, másfelől pedig különös módon Fortuna kerekére utal. A középső körsáv küllőit joggal értelmezhetjük így Fortuna kerekének küllőiként.

Korábban már megállapítást nyert (Takács Imre: Et deus in rota. Nagyszombat város középkori pecsétjének ikonográfiája. *Ars Hungarica* 1997/1–2.), hogy a pecsét az antik Fortuna-kerek ábrázolások keresztény szellemű örököse, azonban a középpontjában lévő *Facies Dei* ábrázolás, mellyel eddig nem foglalkozott az irodalom, speciális jelentéssel bírhatott. Fortuna küllős kerekében, az ingatag sorsszerűséggel szembeállított *Facies Dei* ábrázolás egyfelől az üdvözültek által színről színre látott mennyei vízió, a *Visio Beatifica* Istenarcára, másfelől pedig a történeti ereklyére, a római San Pietro Veronikájára utalt.

A nagyszombati pecsét elsődleges funkciója – más pecsétekhez hasonlóan – az volt, hogy a város nevében kibocsájtott okleveleket jogi értelemben védje, ugyanakkor feltételezhető, hogy a Krisztusarc-embléma a város *palladium*szerű védelmét is biztosíthatta. Az előadás két analógiát is hoz annak igazolására – mindkét esetben a köriratok bizonyítják ezt –, hogy bizonyos pecsétek rendelkezettek mágikus természetű véderővel. Az egyik példa a sienaiak 1250-től használt pecsétje, rajta az ellenségtől óvó funkcióhoz jól illő sárkányon taposó Madonnával és oltalmazó felirattal: „Salvet Virgo senam veterem quam signat amenam.” A másik pedig V. István kettős keresztet és töviskoronát ábrázoló 1272-es pecsétje, rajta *apotropaikus* jellegű körirattal: „Corona et crux sit virtus sigilli.” Kovács Éva joggal írhatta ezzel a pecséttel kapcsolatban, hogy a pecsét erejét nem a korona (vagyis a töviskorona) és a kettős kereszt elvont jele biztosította, hanem Krisztus igaz keresztjének és töviskoronájának ereklyéje. Erre a két ereklyére utal a körirat, melyek közül az előbbi tisztelete Szent Istvánig visszavezethető Magyarországon. Nem mellékes témánk szempontjából az sem, hogy a kereszteteklye *palladium*-ként való használatára is vannak adataink. (II. Géza magával vitte 1151-es orosz hadjáratára.) Úgy gondoljuk, hogy amíg V. István pecsétjén a *Vera Crux*, addig a nagyszombati pecséten a *Vera Ikon* ereklyéjére történik képi utalás. Az ereklye, ebben az esetben Krisztus igaz képmása az, ami a pecsét erejét, virtusát biztosította. Nem tarthatjuk azt sem kizártnak, hogy valamilyen formában Nagyszombat városával kapcsolatba hozható Veronika – ereklye vagy kép – tisztelete is közrejátszhatott pecsétünkön a *Facies Dei* embléma megjelenítésében. Jóllehet a nagyszombati pecsét

nem rendelkezik az előbbiekhöz hasonló felirattal, mégis joggal gondolhatunk arra, hogy mágikus erejével védelemmel lehetett a várost. *Palladium*-ként interpretálta ugyanis *Emblemata* című művében a pecsét emblémáit Zsámboki János (1531–1584), a város címeréhez írt versében. A vers sorait hivatott megjeleníteni a hozzá kapcsolódó emblémakép. A városkapu melletti torony előtt két angyal tartja a pecsétképről ismert Fortuna-kereket és a Szent Arcot – ezúttal Veronika kendője formájában –, miközben az előtérben magyarok üznek törököket a városkapu előtt. Az emblémakép új motívummal gazdagította a versben leírtakat: a pecsét jelképei a városkapuhoz asszociálódtak. Erős a gyanúnk, hogy ez az elhelyezés egy régi ábrázolási hagyománnyal is összefüggésben lehetett, s ez a felismerés egyben alkalmat kínál tárgyunk kibővítésére is. A legkorábbi ikonok fő funkciója ugyanis – az antikvitás korából származó szokást felelevenítve – különböző városok vagy hadsereg háború idején nyújtott védelme volt. Ez nemegyszer a városkapura való kitétel, vagy a városfalon való körülhordozás által *apotropaikus* tartalommal is párosult. Ezek közül az ikonok közül éppen ahhoz kapcsolódott legszorosabban a *palladium* védelmező eszméje, mely minden Szent Arc ábrázolás őstípusának is számított, az edesszai Abgar-képhez.

Ivo Kofán kimutatta, hogy a Szent Arc Nyugaton is betölthetett *palladium*-funkciót, példa erre a IV. Károly és Vencel-korabeli prágai építkezéseken több Szent Arkőfaragvány templomi kapuzatok fölötti elhelyezése (pl. a Týn-templom északi portálja fölött, a dóm Vencel-kápolnájának nyugati bejárata, valamint „Aranykapuja” fölött.) Ezt a funkciót Nyugaton a római San Pietro Veronikája közvetítette, mely maga is a város *palladium*ának számított. Az említett prágai Szent Arc ábrázolások megjelenése nem független IV. Károly római útjától. A császár ugyanis Rómában járva a két legismertebb római kultusz-képnek, a Veronikának és az Aracoeli templom Mária ikonjának másolatát vitte Prágába. Azzal a nyilvánvaló céllal tette ezt, hogy a másolatok révén a császári székhely is hasonlóképpen részesedjék ezeknek a kultusz-képeknek a jótékony, csodatévő erejéből, mint Róma.

A Szent Arc római asszociációval bíró *palladium*-funkciója látszik visszacsengeni a gyulafehérvári székes-egyház 1512-re elkészült Lázói kápolnájának Szent Arc ábrázolásán. Északi kapuzatának középső tengelyében feltűnő Szent Arc római vonatkozásait a felső aedícula pilasztereit megkoronázó Szent Pétert és Pált ábrázoló büsztök is hangsúlyozzák, nemkülönben a programadó Lázói János római kapcsolatai. (Lázói élete utolsó szakaszában, 1517-től 1523-ig a magyarok gyóntatója volt Rómában, minden bizonnyal korábban is járhatott azonban itt.) Gyaníthatjuk, hogy a Magyarország határait ekkor már súlyosan fenyegető törökkel szembeni védelem gondolata is szerepet játszhatott a Szent Arc gyulafehérvári elhelyezésében. Annak mágikus védereje aktualizálódhatott itt a török elleni harc során, a nagyszombati pecsét Zsámboki-féle adaptációjához hasonlóan.[1]

Kovács Imre

JEGYZET

1 Az előadás alapjául szolgált tanulmány: Kovács Imre: „Címere, lám, a kerék, oltalma e mennyei jelkép”. *Ars Hungarica* XXVI. 2. 1998, 339–351.



## A FÁJDALMAS SZENTHÁROMSÁG (NOTGOTTES) ÁBRÁZOLÁSAI A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁGON

A Szentháromsággal összefüggő kérdések a kereszténység legfogasabb, legtöbbet vitatott, éppen ezért talán legnehezebben vizualizálható elemei közé tartoznak. A hazai kutatás Csemegi József alapvető tanulmánya óta (1955) csak néhány alkalommal tért ki összefoglaló jelleggel a Szentháromság-ábrázolások kérdéseire (Dávid Katalin 1962, Bálint Sándor 1977, Wehli Tünde 1987 és legutóbb az 1998 októberében rendezett 4. Szegedi Vallási Néprajzi Konferencián Szilárdfy Zoltán és e sorok írója). Bár a téma átfogó, modern feldolgozása mindmáig várat magára, egyes részterületeken jelentős előrelépések történtek: különösen az antropomorf (Kovács Zoltán 1992 és 1996), valamint a trifrons és tricephalus (Lövei Pál 1995, Boda Zsuzsa 1996) típus keltette fel a kutatók érdeklődését. A jelen előadás egy másik, eddig kevésbé kutatott részterületet, a Fájdalmas Szentháromság (*Notgottes*: az Atya maga előtt tartja a halott Fiút, köztük a Szentlélek galambja lebeg) hazai ábrázolásait dolgozta fel.

Típusunkra a hazai irodalomban csak Radocsay Dénes (1967) és Török Gyöngyi (1978 és ennek nyomán többször) tért ki a faszobrászati emlékek, illetve a Magyar Nemzeti Galéria egy korai táblaképe kapcsán. Összefoglaló jelleggel azonban nem készült tanulmány, és még a teljes emléktanyag összegyűjtése sem történt meg.

A típus francia és német megnevezése (*Pitié-de-Nostre-Seigneur*, *Notgottes*) középkori forrásokból származik (vö. G. Troeschler 1936), de mindkét esetben bizonytalan, hogy valóban erre (és csak erre) az ábrázolásra alkalmazták-e őket, illetve számolhatunk-e egyáltalán kialakult terminológiával a 14–15. században. T. Dobrzeńiecki a francia és német terminus közös latin megfelelőjét használta: *Pietas Domini* vagy *Pietas Christi* – ugyanakkor ez a megoldás joggal vádolható az autentikus megnevezés iránti vágyból fakadó torzítással. A magyar irodalomban a legszerencsésebbnek Radocsay Dénes megoldása tűnik, aki 1967-ben „Fájdalmas Szentháromság” névvel jelölte a típust. Kevésbé sikerült a Keresztény Művészet Lexikonának magyarítása: az „Isten gyásza” túlságosan is egy jelentésre szűkíti le az egyébként összetett értelmet.

Maga az ábrázolás ugyanis különböző típusok és jelentésrétegek metszéspontjában áll: formailag a Pietà párjának tűnik; néha a szereplők összeállításuk epikus jelleget kölcsönöz a műnek, és a Levételt, ill. a Sírhatételt idézi föl; gyakran az *Imago Pietatis* Szentháromsággá kiegészített példájaként értelmezhető, és az áldozati jellegre hívja fel a figyelmet; másfelől a *Gnadenstuhl* korábbi és elvontabb ábrázolásának több átélési lehetőséget nyújtó rokonaként is felfogható. Legfontosabb jelentése, hogy a Megváltás mindhárom isteni személy együttes műve, így nem annyira az Atya fájdalmáról, mint a Szentháromság egységes, kifelé irányuló cselekvéséről van szó.

A korai ábrázolások mindezen típusokkal szoros tartalmi és formai rokonságban állnak: a Merész Fülöp burgundiai udvarából ismert Notgottes-tondó (Louvre) közeli rokona a Kis kerek Pietà (Louvre), és a herceg Szentháromságnak szentelt champmoli kolostora különösen gazdag volt Gandenstuhl-ábrázolásokban is. Az MNG korai Fájdalmas Szentháromság-táblaképe T. Dobrzeńiecki és Török Gyöngyi nyomán egy burgundiai előzményekre épülő bécsi (St. Lambrecht-i fogadalmi táblák mestere, 1430 k.) és egy korábban Münsterben, 1978 óta letétként a kölni Wallraf-Richartz-Museumban őrzött

(hagyományosan a Szent Veronika-mesternek, újabban a szintén kölni Szent Lőrinc-mesternek tulajdonított) táblaképre vezethető vissza. A hazai tábla eredetéről eddig annyit tudott a kutatás, hogy a Taxis család tulajdonából került Szombathelyre, majd Budapestre. Az 1912-es szombathelyi kiállítás katalógusában szereplő gróf Taxis Jánosné azonban a Batthyányak pinkafői ágából származott, anyja révén a németújvári vár gondnokainak unokája, ill. unokahúga volt. Nagyon valószínűnek látszik, hogy a budapesti kép nem a Taxis család, hanem a Batthyányak tulajdonából származik, és könnyen elképzelhető, hogy a 19. sz. utolsó harmadában a németújvári gyűjteményből szakadt ki, ahonnan Bruegel *Keresztelő Szent János prédikációja* és az MNG-ben látható *Fonó Mária* is való.

A kép korai keletkezését Török Gyöngyi ismerte föl, előbb 1430–40 közé, majd 1440-re, végül a Pannonia Regia-kiállításon 1450-re datálva azt. Az egyre későbbre tolódó keltezés az Atya törtebb redői, Krisztus vállának realiztikus ábrázolása, mindenekelőtt pedig a kép hátoldaláról leválasztott Szent Péter- és Pál-figura megformálása indokolhatta. Bár az első két jellegzetesség révén a *Fonó Máriánál* valóban későbbinek tűnik, ezek alapján nem szükséges 1430-nál sokkal későbbre datálni; az utóbbi érv pedig elesik, hiszen a hátoldal késő gótikus (és nem különösebben kvalitásos) apostolfiguráit több évtized választja el a *Szentháromság* kiváló, még az internacionális gótika jegyeit magán viselő alakjaitól.

A *Fájdalmas Szentháromság* korai ábrázolásai közül ez a tábla az egyetlen hazai vonatkozású emlék, és még ebben az esetben sem lehetünk biztosak abban, hogy nem ausztriai műről van-e szó. A típus magyarországi elterjedése inkább a 15. század végére és a következő elejére esik. A bártfai Szent Borbála-oltár predellájaként felhasználott 15. század végi faszobor ikonográfiai jellegzetessége abban áll, hogy az Atya nem maga előtt tartja a testet, hanem maga mellé ülteti. Ebben a motívumban már a küldetését teljesített Fiú visszatérése fogalmazódik meg. Ez a megoldás lényegében a Robert Campin köréből származó képekről ered (Ermitázs, Leuven).

Ennek későbbi változatai a Krisztus-alak kompozíciója megmarad ugyan, de az Atya a Pietákra emlékeztető módon az ölébe veszi: ebbe a típusba sorolható az a Sáros megyei Polonyból származó Szentháromság-dombormű, melyet a pozsonyi Slovenská národná galéria (SNG) őriz letétként. A kompozíció eredete Dürer 1511-es fametszetére vezethető vissza, ezért datálására elfogadhatónak látszik az 1520 körüli évszám.

Itt érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy Magyarországon a polonyi domborművön kívül egy másik idevágó példa is ismert. Ezt a táblaképet mindeddig figyelmen kívül hagyta a kutatás: képét nem publikálták, és kvalitása, valamint állapota miatt az MNG raktárában várja sorsa jobbra fordulását. A szóban forgó festmény egy Nagypalugyáról származó oromkép, melyet 1939-ben vásárolt meg a Szépművészeti Múzeum egy budapesti magángyűjtőtől. Mivel a kép kompozíciója Dürer metszetére vezethető vissza (melynek talán nem is kell feltételeznünk közvetlen ismeretét), a Radocsay által javasolt datálás (1510–20) későbbi szélső értéke látszik elfogadhatónak.

Az oltárkép ikonográfiai különlegességgel is szolgál: az általam ismert mintegy 100 példa közül ez az



egyetlen, amelyen a halott Krisztus arca az Atya felé fordul. Ez eltérést jelent a dűrieri kompozíciótól, és ha az oltár kvalitása nem ébresztene kételyt, még koncepciót is lehetne mögötte sejteni. A két arc egymás felé fordulása kapcsolatot feltételez, fokozott együttérzést, ahogy egyes bizánci és itáliai *Levételeken* vagy *Sírbátételeken* Mária és Krisztus arca is összesimul. A hátrahanyatló, profilból ábrázolt fej motívuma leginkább Pietákról ismert: vagyis a nagypalugyai képen a Fájdalmas Szentháromság típusában a Pietà-jelleg (és ezzel az érzelmesebb jelentésréteg) erősödik.

Szakács Béla Zsolt

## A SZENT CSALÁD IKONOGRÁFIÁJÁNAK KEZDETEI: ZSÁNER, NARRATÍVA VAGY ANDACHTSBILD? ESETTANULMÁNY PETRUS CHRISTUS KÉPÉRŐL

A Szent Család ábrázolása Raffaello óta az újkor populáris ikonográfiájában a keresztény család ideális képe. Mint „vallásos zsáner” mélyen integrálódott a vallásos tudatba és a művészetbe egyaránt. Az ikonográfiai kutatás azonban keveset foglalkozott a képtípus keletkezésével, történetével és jelentésváltozásaival. Éppen ezért is véltük fontosnak az 1994-es New York-i Petrus Christus-kiállítás alkalmával a Metropolitan Museumban egy előadás keretében a témát a tudományos közélet számára megfogalmazni. Itt volt látható első ízben az 1470 körül készült Petrus Christus-kép, *A Szent Család szobabelsőben* (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) 1957-ben történt első publikációja óta. Az ábrázolás ikonográfiai eredetét és jelentőségét szükséges alaposabban megvizsgálni. A három szereplő, bár a flamand felsőközéposztály makulátlan „tisztaszobájában”, első látásra földi környezetben jelenik meg a képen, mégsem tekinthető realista-naturalista zsánerábrázolásnak. A *thalamus Virginis* itt is tele van rejtett szimbólumokkal, utalva Jan van Eyck Arnolfini-képének és Robert Campin enteriőrjeiben is megtalálható motívumokra. A szoba berendezési tárgyai Jan van Eyck ún. Ince-Hall Madonnájának Covarrubiasban lévő másolatán és az egykor Christusnak tulajdonított torinói képen is megtalálhatók.

Nem ismerjük Petrus Christus képének pontos forrását, és – ami még különösebb a flamand művészet történetének kontinuitásában – utóéletét sem. Ezért is vált szükségessé megkeresni egy feltételezett elveszett németalföldi kompozíció *pasticcio*it, recepcióit a 15. századi német festészetben. Ebben az összefüggésben nemcsak az Iserlohn-i Mester münsteri képe, hanem a Kunsthistorisches Museum egy eddig figyelemre nem méltatott, 1460 körül készült felső-rajnai Szent Család-képe kaphatott új szerepet a fejlődésben. A bécsi kép a gyermek Jézus udvari viseletének ábrázolásával talán a szent család-ábrázolások egy elveszett előzményét őrizte meg. Ez a képtípus nyomon követhető a Magdolna Legenda Mesterének antwerpeni képen.

Petrus Christus képe távolról sem realista zsáner, hiszen a gyermek kristálygömböt tart kezében, másrészt, amint azt bizonyítani véltük, mereven ábrázolt teste eltér

Erre a változásra is lehet találni hazai példát. Ez a pozsonyi SNG Felsőrépásról származó faszobra, jelenleg a zólyomi kiállításon látható. Radocsay 1967-es korpusza a katalógusban 1510–20 tájára helyezte, a szövegben azonban 17. századnak nyilvánította. A restauráláskor derült ki, hogy mindkét meghatározásban volt igazság. Az eredeti gótikus szobor az újabb szlovák kutatás szerint 1470 körül készülhetett, és a *Gnadenstuhl* ikonográfiáját követhette. Ezt a 17. században erősen átalakították, és a Pieták mintájára egy corпуст helyeztek el az ölben.

a mester többi gyermekábrázolásától, és véleményünk szerint a Mechelenben gyártott, kis Jézust ábrázoló kegy-szobrocskákkal hozható kapcsolatba. Ez a kapcsolat nem csupán stílus-formai, hanem jelentésbeli is. Mária egy ilyen *szobrot* tart a donátor (elveszett táblán?), illetve a képet szemlélő hívő felé az *ostentatio* gesztusával. A kegy-szoborként ábrázolt hatalmas testű bambino ugyanis nem áll anyja ölben.

Kísérletet tettem az *infantia Christi* szövegforrásait és kevésbé vizsgált korai ábrázolásait áttekinteni. Az első sorban apokrif eredetű középkori narratívák alapján a szent család egyiptomi hétköznapijainak szakaszára tehető a festmény „időpontja” Jézus életében. Egyedül a ferences *Meditationes vitae Christi* ismert szövegillusztrációja utal arra, hogy – bár a szövegben nincs szó az epizód-ról – a szent család „pihenése” a házban ismert téma lehetett. Ambrogio Lorenzetti, illetve műhelyének két képe mutatja, hogy a sienai-pisai körben születhetett újjá a szent család-ikonográfia. Korábbi ábrázolásai, mint a 12. századi zillisi példa, apokrif szövegforrás illusztrációi lehettek. A Szent Család-téma a 15. században bontakozott ki, kissé megelőzve a „Pihenés az egyiptomi meneküléskor”-jelenet tájképes ábrázolásait. Amennyiben elfogadjuk, hogy a Le Puy-i katedrális nagyméretű képe nem Campin, hanem Barthelémy d'Eyck műve, és közvetlenül Szent Coletta inspirációjára vezethető vissza, akkor még nehezebb a németalföldi szent család-ábrázolások közvetlen prototípusát megkeresni. Mindenesetre az egyre terebélyesedő Szent József-kultusz éppen itt jól nyomon követhető a Mérode-oltártól kezdve. Vizsgálatainkban a 15. századi szent család-ikonográfia különféle típusainak elkülönítését is megkíséreltük. Christus képe a *devotio moderna* vallásos légkörében bontakozhatott ki, bár nem ez volt a téma első megfogalmazása. Feltehetően udvari megrendelésre készült. Eredeti összefüggéseit nem ismerve, enigmatikus szépsége és egyedülálló ikonográfiája továbbbi feladatot ad a kutatás számára, melynek megfogalmazását egy későbbi időpontban tervezem.

Urbach Zsuzsa

## A KALOCSAI FŐSZÉKESEGYHÁZI KÖNYVTÁR CSEH PSZALTÉRIUMÁNAK ILLUSZTRÁCIÓI

A kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár pszaltériuma (Cod. lat. 382) nem tartozik a könyvtár középkori állományába, a barokk kori főpapi gyűjtőtevékenység eredményeképpen került jelenlegi őrzőhelyére. Josef Krása

kutatásainak köszönhetően a kódex stílus szempontról az 1430-as évek végének prágai könyvfestészetébe illeszthető, s leginkább Hanus z Kolovrat 1438-as datálású zsoldároskönyvével rokonítható.



A kalocsai kézirat sajátossága, hogy szövege és illusztrációi egyetlen hagyományos típushoz sem kötik. Nem szigorúan liturgikus kézirat, de a breviárium típusú imakönyvek körébe sem tartozik szorosan. A szokásostól eltérően oratói Würzburgi Brunó 11. századi, a maga korában sem különösebben népszerű auktor zsoltkommentárjából merítenek.

A kódexhez 11 igényesebb iniciálé készült. Ezek egy kivételével jelenetek vagy figurálisak; az 1, 26, 38, 52, 68, 71, 80, 86, 94, 97 és 109. zsolttárokhoz készültek. Az iniciálék alapvetően a nyolcas felosztást követik, s ezen felül a 71, 86 és 94. zsolttár illusztrációit tartalmazzák. Pontosabban, a 86. zsolttárt mindössze a kódex egészen belül igényesebbnek mondható festett iniciálé emeli ki.

Az iniciálék, illetve képek az 1. zsolttárt és egyúttal az egész könyvet bevezető B iniciálé auktor-ábrázolásától eltekintve a zsolttárilusztráció egyetlen hagyományos típusához sem igazodnak. A problémát az jelenti, hogy az egyébként nagyon általánosságokban mozgó zsolttárokhoz sem kapcsolódnak szorosan, s jelenlétükre Würzburgi Brunó kommentárja sem nyújt magyarázatot.

A 26. zsolttárban Dávid azért könyörög, hogy ne ítélkezzen felette az Úr úgy, ahogyan a bűnösök fölött fog. A zsolttárt a *Salvator mundi* S iniciáléba helyezett félalakos képe vezeti be. A 38. zsolttárban Dávid arra hivatkozva kéri az Úr vele szembeni bocsánatát, mert bűneiért ő már ellenségeitől megszenvedett. A szöveget egy tonzúrák klerikus félalakját magába foglaló D iniciálé nyitja meg. Az 53. zsolttárban az együgyű az emberiség devianciája alapján gondolja, hogy Isten nem létezhet. Dávid a megváltó eljöveteleért könyörög. A szövegkezdő D iniciáléba egy torzonborz ifjú mellképe került. A 68. zsolttárban Dávid az irgalmas Istenhez fohászkodik a vesztére törökkel, gyűlölőivel szemben, az ellenségeitől való megváltása reményét életének olyan mozzanataira alapozza, amelyek Krisztus passiója compassiókénti

megélésére utalhatnak. A zsolttárt bevezető S iniciáléban a Fájdalmas Krisztus áll. A lapszéli ornamentikában egy király (feltehetően Dávid) és egy dominikánus szerzetes (valószínűleg a kódex készítője) imádkozik Krisztushoz. A 71. zsolttár Isten ítéletét kéri a király és a nép fölött. D iniciáléjába egy koronás, áldó és glóbuszt tartó király, feltehetően az Úr mellképe került. A 80. zsolttár örvendezésre szólítja Izrael népét, mert bizonyosságot tett az Úr. A zsolttárhoz egy örvendező ifjú félalakját festette meg egy D iniciáléban a miniátor. A 86. zsolttár Sion megdicsőülését ígéri a pogányok megtörése által. E zsolttárhoz festett ornamentális L iniciálé került. A 94. zsolttár az Úr imáadására, hálaadásra szólít fel, mert megszabadította népét a tévelygő szívűektől. A zsolttár D iniciáléját egy királyfej tölti ki. A 97. zsolttár Isten eljöveteleért ígéri, s országának dicsőségét zengi. A zsolttárhoz egy kép készült, melyben Mária félalakja látható a gyermek Jézussal. A 109. zsolttárban az Atya Fiára ruhazza át az emberiség fölötti ítéletet. A zsolttár elejére egy Vera ikon került.

Az elmondottak alapján nyilvánvaló, hogy az illusztrálás céljából kiemelt zsolttárok egyfajta tendenciát követnek. Tartalmaznak olyan mozzanatokat, amelyeket a huszitáktól sokat szenvedő s immár győzedelmeskedő katolikus papság felhasználhatott vigasztalásul, igaza bibliai alátámasztásul. Az illusztrációk témáit is feltehetően ez a szándék határozza meg. A képek egyfelől Mária anyaságát, Krisztus isteni és emberi természetét, a megváltással kapcsolatos áldozatvállalását domborítják ki, másrészt hangsúlyos az eucharisztikus témák jelenléte, végül pedig szembevető a 15. század első felében a katolikus egyház által propagált kultuszképek jelenléte. Az elmondottakból feltételezhető, a kézirat illusztrációinak az volt a célja, hogy a képzőművészet eszközeivel választ adjon a husziták tanaira.

Wehli Tünde

## PILÁTUS M S ÉS MÁS MESTEREK KERESZTRE FESZÍTÉSEIN

Az előadás M S mester egykori selmecbányai főoltárának *Keresztre feszítés* táblájáról szolt, különös tekintettel a kép jobb oldalán látható törökre. A szakirodalomban ezt a figurát eddig vagy a megtérő századosnak, vagy Longinusnak tartották. A szerző véleménye szerint Pontius Pilátusról van itt szó.

Számos korabeli sok- és kevés alakos *Keresztre feszítés*-sen azonosítható a helytartó figurája (pl. Medgyes, St. Wolfgang; Georgslegende mester műhelye, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; id. Holbein: Kaisheimi keresztoltár, Augsburg; Tilman Riemenschneider: Detwangeri oltár, Rothenburg stb.).

Az M S mester képén látható török öltözéke megfelel a 15–16. századi passiójátékok direktíváinak; ezek előírják, hogy Pilátus legyen ősz, elegáns, térdig érő, szőrmevel díszített pogány ruhát viseljen hegyes sapkával, tartson botot a kezében. A bot, akárcsak a kard, a bírói hivatal szimbóluma. A levetett kesztyű – több *Krisztus Pilátus*

*előtt* ábrázoláshoz hasonlóan – Pilátus tisztára mosott kezére utalhat.

A szerző idéz M S mester-korabeli magyar nyelvű passiójátékokból. Ezek különleges vonása, hogy hosszan részletezik Pilátus szentenciáját, melyben a helytartó elrendeli Krisztus kínzásait és kereszthalálát.

A török alakja révén M S mester festménye nem pusztán egy régmúlt történeti eseménynek, hanem az *örök passió*nak is a képe: Krisztus – és az egész keresztény világ – jelenleg is szenved a töröktől ráért csapásoktól.

A kompozíció – és főleg a török – közvetlen előképei között tartandó számon Sebastian Brant *Narrenschiffjének* hitetlen pogányokat ábrázoló metszete, Schongauer L. 10-es *Keresztre feszítése* és L. 25-ös *Ecce Homo*, az A G mester és Wolgemut *Keresztre feszítés*-metszetei.

A török hihetetlenül elrajzolt két lábát feltehetően egy tanonc festhette meg.[1]

Eörsi Anna

## JEGYZET

1 Megjelent 1999-ben: Eörsi Anna: „Gemartert ward under Poncio Pylato.” Megjegyzések M S mester Kálváriájának ikonográfiájához. Művészettörténeti Értesítő XLVII. 1998, 199–213.



## BORROMEI SZENT KÁROLY KULTUSZÁNAK ÉS IKONOGRÁFIÁJÁNAK AKTUALITÁSAI A BAROKK KORI MAGYARORSZÁGON

Carlo Borromeo (1538. október 2.–1584. november 3.) azon kevés szent közé tartozik, akinek hiteles képmásait is számon tartják. Mindhárom főnmaradt portré – a gyermekkoritól a halotti maszkig – tükrözi a 16. század katolikus egyházának azt a meghatározó személyiségét, aki életszentségével és kimagasló műveltségével a Tridentinum (1545–1563) által megújult, ún. reformkatolicizmus ideális főpapaként példaképpé magasztosult. A hosszadalmasan elhúzódo tridenti zsinat befejezése s rendelkezéseinek végrehajtása Károlynak köszönhető, akit Medici-ágon anyai nagybátyja, IV. Pius pápa már 22 éves korában a Római Egyház kardinálisává, majd pedig Milánó érsekévé nevezett ki. Egyházmegyéjében különösen fontosnak tartotta a lelkipásztorkodó papság megújítását, amit a korszerű papneveléssel ért el. E nemes törekvéseit, mint a zsinat egyik kulcsembere egyetemes egyházi kapcsolataiban is érvényesítette, s így személyes kapcsolatba került a királyi Magyarország és Erdély néhány tekintélyes főpásztorával, akikre baráti szavaival, ill. leveleivel maradandó hatást gyakorolt. Károly nagyra becsülte Báthory István erdélyi fejedelmet és Lengyelország királyát, akivel levelezett; unokaöccsét, Báthory Andrást, a későbbi bíborost Milánóban vendégül látta, miközben lelkigyakorlatot végzett nála; hat hozzá intézett levelét Borromei összegyűjtött munkái őrzik. Draskovics György zágrábi, majd győri püspök is érintkezett vele. A magyar katolikus restauráció vezéralakjai közül Forgách Ferenc bíboros több napig vendégeskedett Borromei udvarában, Pázmány Péter pedig Milánó bíboros érsekét eszményképének tartotta. Magyarország 18. századi jeles főpapai közül Szent Károly tiszteletének terjesztésével – amely egyéni devóciójukból fakadt – kivált Károly Ambrus főherceg, Patacsics Gábor és Ádám, Salbeck Károly, Zerdahelyi Gábor, Eszterházy Károly, Althann Frigyes Mihály és Althann Károly Mihály, Migazzi Kristóf, valamint Koptik Odó bencés apát, akik a Szentről készült műalkotások mecénásaiként szerepelnek. Természetesen ebben a világi előkelőségek sem maradtak le, mivel maga az uralkodó, III. Károly király égi patrónusát tisztelte benne, s már a korábbi dinasztikus kapcsolatok szíthatták e kultuszt, ugyanis I. és II. Ferdinánd Gonzaga hercegnőt vett feleségül, Szent Károly pedig rokonságban állt Mantova hercegi családjával. III. Károly kultuszának monumentális művészeti emléke a bécsi Karlskirche, melynek alapkövét gróf Erdődy László nyitrai püspök, magyar alkancellár szentelte meg 1716-ban a császári udvar jelenlétében. A három évvel korábban pusztító pestisjárvány a Habsburg Monarchiában ismét föllobbantotta a pestistől oltalmazó milánói bíboros tiszteletét, aki 1576–77-ben mintaképévé vált az önfeláldozó lelkipásztori szolgálatnak a járványos betegek és haldoklók ellátásában. Ugyanakkor a felüdülést hozó szórakozást sem vetette meg, szerette a jó társaságot, a szép zenét, csellózott, sakkozott, s a társasjátékokban is részt vett. Kifinomult kultúrérzékére jellemző: ifjúkori műgyűjteményét, mely a művészet iránti fogékonyságát, arisztokratikus ízlését tükrözte, később készséggel bocsátotta rászoruló hívei megsegítésére.

A már említett egykorú portrék közül Carlo Borromeo karakterisztikumát, fiziognómiai jellegzetességeit Ambrogio Figgino (1548 k.–1595) közismert profil mellképe öröklötte meg, melyet a milánói Bibliotheca Ambrosia-

nában őriznek. Az erről készült einsiedelni táblaképmásolat népszerűsítette Szent Károly arctípusát: a nyílt homlok, erősen kiugró orr, szuggesztív, nagy szemek, keskeny bajusz, nyírt szakáll. A milánói kapucinusoknál főnmaradt halotti maszk nyomán készülhetett Hieronymus Wierix rézmetszete a feszület előtt imádkozó bíboros érsekről, amely közkezen forgott egész Európában, és a római kanonizációt (1610) követően a Szent kultuszát egy sajátos ikonográfiai típussal gazdagította. A pestisjárványtól oltalmazó főpap karakterisztikus profilját attribútumaival körülveve jeleníti meg gyűjteményem egyik rézmetszete, amely számos változatával hatott a barokk képzőművészet Borromeiról készült alkotásaira. A római S. Carlo ai Catinari templom Guido Renitől származó portrészertő ovális képén a fiziognómiai jellegzetességek még hatásosabbak, ugyanis alulnézetből látatja az arcot az imádkozó összetett kezekkel.

Szent Károly Alpokon túli ikonográfiájának korai emléke Peter Candid müncheni oltárképe 1623-ból, melyen a könyvből imádkozó, térdelő szent aranybrokáttal terített asztalra támaszkodik, rajta talpas feszület, kehely, diszóra és birétum. Gomolygó felhőkön a szent főpapot csodáló angyalok ereszkednek alá mennyei fényözönben; az ún. Borromeus-kazula mögötti karosszéket ma már ereklyeként mutogatják, előtérben kétoldalt gyermek angyalok bíborosi kalapot és püspöki infulát tartanak. A grazi jezsuita rezidencia egykori refektóriumának egyik 17. századi panneau-ján a meditáló Szent Károly kereszt előtt térdeplő alakja bíborosi talárban, attribútumai közül pedig a rangját jelző piros kalap az érseki kettős kereszttel együtt látszik. Jeles magyar barokk személyiségek, Pázmány Péter mint tanár, a költő Zrínyi Miklós és Esterházy Pál nádor diákként láthatták ezt az ábrázolást. A grazi festmény típusát örökíti meg egy évszázaddal később a Johann Wolfgang Baumgartner festménye után készült rokokó rézmetszet, amelyen már a feszület tövéhez támasztott nyitott könyvből összekulcsolt kézzel imádkozik a Szent betegeiért könyörögve, miközben az ablakon át merényletet kísérelnek meg ellene.

A térdén álló Szent Károly ikonográfiai típusát pestisjárványra utaló jelenettel Bartolomeo Altomonte fogalmazta meg, amely csupán Gustav Adolph Müller mezzotintóján maradt ránk. Az eddig ismeretlen ábrázolás Caspar Scheurer Ágoston-rendi remete tézislapját ékesíti, amelyen az Esterházyak hercegi címere Pál nádor fiára, Pál Antalra utal. A bécsi jezsuita egyetemen 1735. augusztus 31-én nyilvánosan megvédett tételeket a tudományos fokozat elnyerése reményében a hercegnek, míg az égi szférából az akkor már befejezés előtt álló Karlskirche patrónusának ajánlották. A tézislap olajfestmény másolatát ismeretlen mester készítette az 1733-ban alapított kalocsai Érseki Szeminárium kápolnájának oltárképéül. A lant alakú keretbe foglalt, kvalitásos olajkép mintaképére nem véletlenül eshetett választás, ugyanis az utolsó országos járványhullám 1738–39-ben érte hazánkat. Az isteni büntetés angyalának kardját, háttérben az utcán heverő holtak és a pestises temetés szomorú jelenetét az előtér leomló bársonyfüggönyének rojtjainál a bíborosi kalappal vidáman játszadozó puttók figurái ellensúlyozzák.

A kompozíció tükörképes változatainak sorát Vácott a piarista templom Szent Károly-képe nyitja meg. A jó minőségű festményen a fél térdre ereszkedett milánói bíbo-



ros nyakán vezeklőkötéllel, jobbában nagy feszületet tartva, esengő tekintetét a kardját hüvelyébe toló angyalra szegezi, a keresztt mögött pedig sátrakba kirekesztett haldoklók, s egy áldozat temetése látható. Ezt a festményt ismerhette Vogel Gergely váci festő, aki az óbudai gróf Zichy Miklós és felesége, Berényi Erzsébet grófnő szolgálatában állt. Szintén ott működő barátja, Bebo Károly jeles képfaragó mester felkérésére festette átköltve a váci kompozíciót a máig is álló fogadalmi oltárképen, melynek gazdag szobrászati díszítését Bebo mint legszemélyesebb művét készítette el a Szent Péter-Pál plébánia-templomban. A pestis-ikonográfia és a helytörténeti vonatkozások miatt jelentős oltár, nyilván a mester és családja korábbi fogadalmának beváltásaként 1753-ra készült el. További változatok még a Győr-szigeti templom Szent Károly-oltárképe, valamint a Somogy megyei Berzence templomában található 18. századi oltárkép, melyen a pestises híveit könyörgő Szent bíboros kéztartása egyezik a már említett grazi refektórium panneau-jával.

A pestises betegekért közbenjáró, s a járvány áldozatait szentségekkel ellátó Borromei Szent Károly a barokk kor művészetének sajátos témája. A 17. és 18. század európai festészete, grafikája és szobrászata számos emléket tart számon, amelyek mind a súlyos járványhullámoktól terhes földrajzi egységek: országok, városok és falvak katolikus tömegeiben jelentkező aktuális „képszükséget” kielégítést szolgálták. Mindezt a világszerte elhíresült 1576-os milánói pestis csapása váltotta ki. A népszerűvé vált ikonográfiai szkéma irodalmi gyökerét Ilyés András erdélyi püspök még a járványos években zamatoss magyar nyelvezettel tárja elénk.

Az általa sommásan összefoglalt milánói, ún. Szent Károly pestisének illusztratív megjelenítése a 17. és 18. század minduntalan ismétlődő járványai hatására olyan érzékletes „riportképet” eredményezett, mely az ábrázoláson túl hírt ad a döghalál helyi pusztításairól is. Az utolsó szentáldozást végső útravalóként nyújtó Szent Károlyt és kíséretét haldoklók veszik körül. Közülük nem hiányzik a kisdedét mellére szorító anya drámai alakja a már kinszenvedett holtak döbbenetes látványában. Az aktualitás jegyében a háttér részlátképe is változhat, ami ilyenkor helytörténeti jelentőségű.

Még az olyan nagy hatású csoportképek is megőrizték Szent Károly arcának karakterisztikumát, mint Antonio Bellis festményei a nápolyi San Carlo alle Mortelle templomban. Karel Škréta 1647-ben készült művén egyértelműen a Szent érsek Figini féle hiteles portréjára lehet ismerni.

Szent Károly korai kultusza székvárosán kívül és Róma mellett különösen Salzburgban virágzott, ahol az egyetem patrónusává választották, s a dóm szentélyének egyik panneau-ja püspöki ornátusban ábrázolja pestises hívei között. A következő században, nyilván az egy évtizeddel korábban pusztító járvány szomorú emlékét rögzíti 1721-ből Johann Michael Rottmayr hatalmas oltárképe a salzburgi Kollegienkirchében, amelyen a Fischer von Erlach tervezte templom előterében Szent Károly példájára a pestis áldozatait egy helyi pap látja el, míg az égi szférában a megdicsőült Borromei bíboros jár közben a gyilkos járvány megszűnéséért.

Bécs sem maradt le, kiváltképp VI. Károly császár uralkodása idején, Szent Károly tiszteletében. A Stephansdom szentélyéből a Dóm múzeumába került oltárképet a hazánkban is működő Wolfgang Köpp festette. A bécsi Képzőművészeti Akadémia kitűnő mesterei közül Szent Károly ikonográfiájának jellegzetes témáit Michael

Angelo Unterberger művei között is megtaláljuk. Rottmayrhoz hasonlóan Szent Károly apoteózisát látjuk Martin Johann Schmidtnak a grazi Johanneumban lévő képén csakúgy, mint Johann Karl Auerbachnak a féltoronyi (Halbturn) plébániatemplomban függő festményén. Mindkettőn a járványban szenvedők a Szent mennyei oltalmaért könyörögnek. „Kremser Schmidt” szinte humorizál a bojtos bíborosi kalapot viselő puttóval, míg Auerbach festményén érdekességszámba megy Borromei szakállas képmása, amely a 18. században már ritkábban fordul elő.

Magyarországon Borromei Szent Károly tiszteletének és ikonográfiájának emlékei gazdagon maradtak ránk Vác városában, különösen gróf Althann Frigyes Mihály és unokaöccse, Károly Mihály kormányzásának idejéből. Az utóbbi érte meg az 1738–39-es utolsó országos járványt, aminek következtében bizonyára fogadalomból a pestistől védő szentek tiszteletére festményeket, szobrokat készíttetett.

Káló Ferenc nagyprépost címerével és 1746-os dátummal ékes az a nagyméretű olajfestmény a beteget áldoztató Szent Károlyról, melyet a nagylelkűségéről ismert váci főpap egy népszerű kompozíció nyomán festett meg. Ugyanez a téma szintén ismeretlen, feltehetőleg nápolyi festő alkotásaként került Vácra. A Pierre Mignard kompozícióját követő nagyméretű festmény valószínűleg Althann Frigyes Mihály nápolyi alkirály tulajdonában volt. A város részlátképe a Vezúvval s a pestises halott temetése az 1653-as nagy nápolyi járványt idézi (mindkét kép: Vác, Egyházmegyei Gyűjtemény). Migazzi Kristóf bíboros, váci püspök az ország védőszentjei mellett Franz Anton Maulbertschcel fölfestette példaképét székesegyházának kupolafreskójára. A Károly-kultuszt úgy is, mint névadójának és püspöki példaképének kultuszát hirdető gróf Eszterházy Károly az általa építtetett pápai templomban Zirckler Jánossal festett oltárképet a betegáldoztató Szent Károlyról, akinek kíséretében Eszterházy alakját ismerhetjük fel.

A pestistől védő Borromei Szent Károly alakja feltűnik még azokon az oltárképeken is, ahol a többi segítő szent körében közvetíti védenői kérelmét. Ezek közül főlemlítendő két ferences templom votív oltára. Az egyik Siklóson látható, a másik pedig Budán, a Szent Ferenc Sebei-templom 1740-ben készült fogadalmi oltárképén. Mindkettőn a pestistől sújtott város vedutáját is megőrizték. Az utóbbi képszerkezete az egykorú Szentháromság-, illetve Immaculata-emlékművekre emlékeztet. Itt Borromeit a Szeplőtelen Szűz jobbán, rangját megillető helyre festették.

Mivel a papnevelést a tridenti zsinat rendelkezéseinek értelmében Szent Károly szívügyének tekintette, és mivel rokonságban állt a papnövendékek védőszentjével, Gonzaga Alajossal, alkotó egyénisége nemcsak főpapok, hanem a kispapok számára is mintaképpül szolgált. Ezért elsősorban a szemináriumi kápolnáknak honosodott meg ikonográfiájából az a kompozíció, amikor Szent Alajost még apród korában az első szentáldozásban részesíti. Akár az említett Unterberger-képre az innsbrucki Ferdinandeumban vagy Bécsújhelyen (Wiener Neustadt) a Szent Lipót-templomban lévő oltárképeire gondolunk, még az ismeretlen mesterek is hasonlóan fogalmazták meg e témát, amit a kecskeméti piarista templom rokokó táblaképén láthatunk. Mindezeket inspirálták a sokszorosított grafikai lapok művészi példányai, amilyen az augsburgi Klauber-kiadó allegorikus, dekoratív keretézéssel megjelent rézmetszete is gyűjteményemben.



Borromei Szent Károly alakja a magyarországi barokk szobrászatban is számos esetben megjelent. A pozsonyi, a komáromi és a váci Szentháromság- emlékmű, az Esztergom-vízivárosi Immaculata-szoborcsoport, Bebo Károly óbudai lebontott szabadtéri votív oltárkompozíciója, az Óbuda-újlaki templom pestis-szószekének aranyozott faretelje, valamint alabástromszobra az Egyetemi templom Remete Szent Pál oltárán mind az egykor hazánkban is népszerű Szentet örökíti meg.

Az iparművészetben is van nyoma az egykori műkincsgyűjtő bíboros kultuszának. A váci Székesegyházi Kincstár remekműű hegyikristály ereklyetartója, gyűjteményekben pedig a kanonizációra vert ezüstérem és szteatitból faragott amulett egyaránt bizonyítják, hogy a reformkatolicizmus vezéregyéniségének tisztelete a hazai barokk művészet minden műfaját érinti.[1]

Szilárdfy Zoltán

#### JEGYZET

1 Az előadás teljes szövege, jegyzetekkel és illusztrációkkal megjelenik német nyelven in: *Ex fumo lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas*. Szépművészeti Múzeum, Budapest 1999

### KÉSŐ BAROKK EGYHÁZI PROPAGANDA: A KECSKEMÉTI NAGYTEMPLOM OLTÁRAINAK IKONOGRÁFIÁJA

Mária Terézia 1772-ben kelt leirata a ferences rend vezette kecskeméti plébánia egyházmegyei keretekbe való újbóli beolvasztását rendelte el. Migazzi Kristóf váci püspök az új plébániatemplom építését – a váci székesegyház mellett – egyházmegyéje legfontosabb ügyei között tartotta számon, így az építkezés számára rendelkezésre bocsátotta a püspökség szakembergárdáját is. A költségekhez a város egész lakossága, így a protestánsok is hozzájárultak, hiszen a torony közösségi célokat szolgálva óra- és tűztoronyként is épült. Mégis, a püspök megelégedésére, az akadémikus ízléssel formált, a váci székesegyház klasszicizáló formavilágát visszhangzó, emellett római-palladiánus elemeket felvonultató templom ünnepélyes architektúrája, hatalmas méretei, diadalmasan magasodó tornya a katolicizmus dicsőségét hirdették elsősorban.

Jóllehet váci püspöki hivatalában Migazzi már nem érte meg a templom építésének és díszítésének befejezését, nem kétséges, hogy az építészeti kialakítás és főként a képi program meghatározásában ő maga játszott kezdeményező szerepet. A felvilágosult abszolutizmussal, a szekularizációval szembe forduló, rendi-nemesi kiváltságait is féltő magyar főpapság mecenatúrájának látványos eredményeivel összehasonlítva a kecskeméti együttes természetesen jóval szerényebb. A képek és szobrok inkább provinciális színvonalúak, hiányzik a magas fokú művészi szintézis. Itt a püspök elgondolásai csak az ábrázolások témáinak meghatározásában fedezhetők fel, a végrehajtás a város feladata volt, amelynek anyagi erejéből csak néhány szerényebb képességű pest-budai mester megbízására tellett. A hangsúlyok különbségeit főként az magyarázza, hogy Migazzi nem tartozott a magyar rendi társadalom képviselői közé: a korszak politikai életében elsősorban bécsi érsekként játszott főszerepet, a felvilágosult abszolutizmus intézkedéseit ebből a pozícióból támadta, és az egyetemes egyház érdekeit igyekezett védeni.

A kecskeméti templom ikonográfiai együttesében a régió hagyományait, a nemzeti témákat képviselik a homlokzaton Szent István és Szent László szobrai, valamint a Patrona Hungariae-relief, a belsőben pedig a Falconer József festette Koronafelajánlás- és a Dániel Gran népszerű kompozícióját idéző Szent Erzsébet-oltárképek. A váci székesegyház mellékoltárainak patrónusai közül Nepomuki Szent Jánosnak és Szent Mihálynak, az egyházmegye védőszentjének szenteltek külön

oltárokat. A program magvát azonban az egyház egyetemes témái és azok régtől ismert, újonnan is megerősített jelentésrétegei nyújtják.

A pápai primátus nyomatók hangszúlyozására a főkapu fölé egy Kulcsátadás-relief és a jobb kereszthajó oltárára Falconer József Szent Péter és Szent Pál búcsúját megjelenítő oltárképe került. Mindkét ábrázolás feltűnő eleme a kősziklára alapozott egyház kereszttel koronázott körtemplom formájában való ábrázolása, amely a római Tempio formáját idézi. A Szent Péter kivégzésének helyén épült mártírion a 17. században gyakran szolgált mintául a tabernákulumok számára (pl. Bernini tabernákulum, San Pietro, Cappella del Santissimo Sacramento), ikonográfiai motívumként a római anyaszentegyház szimbóluma (pl. Johann Ignaz Cimbál: Szent István megalapítja a magyar püspökségeket, székesfehérvári székesegyház, 1768). Az egyház Krisztustól nyert oldó és kötő hatalma, Rómának az apostolfejedelmek mártírságán alapuló primátusa, a pápa fősege tehát az ikonográfiai együttes hangsúlyosan ismételt eleme.

A barokk korszakban igen ritka mennybemenetel-titulus kiválasztásával Migazzi a kecskeméti plébániatemplomot a lateráni bazilika tituláris filiájává tette. Az ősi San Salvator-bazilika tituláris ünnepe ugyanis a Krisztus mennybemenetelével egyazon misztériumot megtestesítő színeváltozás volt. Falconer József 1793-ban festett, Krisztus mennybemenetelét ábrázoló főoltárképe mögött egy ismeretlen mester azonos tárgyú freskója rejlik. Az 1780-as évekre keltezett első főoltárkép még Migazzi püspöksége idején készülhetett. Ábrázolásának elemei is arra utalnak, hogy a kép megrendelésekor a püspök útmutatásait követték. A részletekben ügyetlen, de kompozíciója és színezése révén a téma örömteli ünnepélyességét jól visszaadó falkép metszetalókép nyomán készülhetett. Krisztus diadalmasan lebegve, bíborköpenyt lobogtatva emelkedik az égbe. Sebei jól látszanak, a feje körüli dicsfény kiemeli az áldás látványos gesztusát. Az apostolok közül Péter nyúl utána, míg a többiek döbbszerűen áhítattal szemlélik az eseményt. A kép – a lateráni palota tricliniumának Karoling-kori mozaikjára is rimelve – a mennybemenetel témájából tehát az apostolok és utódaik közötti kontinuitásra, Péternek a templom több ábrázolásával is kiemelt primátusára teszi a hangsúlyt. A felvilágosodás korabeli katolikus irodalom gyakran hangsúlyozta Péter elsőségében azt az erőt,



amely a tévelygések ellen megóvjá az egyházat. Az első tévelygők éppen az apostolok voltak, akik „mindyárt Urunk” menybe menetele-után ellenkező ítéletekre, ’s vélekedésekre oszlottak? ... De elejét vették mind a veszélynek ugyan azon Sz. Apostolok, minnyájan ugyan össze-gyülekezhvén, ’s ki-ki Istentől vett értelme-szerént a’ dologról ítélvén: de végre tsak ugyan az egy Péternek, mint Isteni Mesteröktől nekik hagyott igazság’ oszlopának hitén, szaván, ítéletén meg-nyugodván.” (P. Hermolaus ... egyházi-beszédi. V. Pozsony, 1794, 407–408.)

Falconer új főoltárképe több elemmel egészíti ki az ábrázolást. Az Apostolok Cselekedeteinek leírását követve a tizenegy apostol és a két fehér ruhába öltözött férfi is megjelenik, a hagyományoknak megfelelően angyalok képében. Az apostolokkal együtt könnyed mozdulatokkal körbetáncolják a helyet, ahonnan Krisztus föl-emelkedett, s amely megőrizte lábnyomát. A mennybe-menetel ikonográfiájának ez az eleme, amely Bálint Sándor szerint népünk középkori Szentföld-élményének hatása, a későközépkorban terjedt el, de a 18. századi művészet is megőrizte emlékét (pl. Dorffmeister István: a kemenesszentpéteri plébániatemplom freskója, 1779). Kiss István, kecskeméti ferences 1767. évi jeruzsálemi utazását megörökítő leírása is részletesen kitér a Betániai-hegyen Szent Ilona által építtetett, a Megváltó lába nyomát őrző kápolnáról. Falconer képen a mennybe-menet Krisztus jobb kezének aldo mozdulata is hangsúlyosabbá vált. Kiemelve, hogy az Üdvözítő áldása végigkíséri az egyház munkáját: „... azon biztatással, hogy velök leend a világ végéig, azaz e nagy munkájokban őket s utódaikat kegyelmével a hiba s tévedés minden

veszélyei ellen ótalmazni fogja.” (Lonovics József: Népszerű egyházi archaeologia. Bécs, 1857, I. 234.)

Az oltárkép ikonográfiai különlegessége a mennybe-menetel és a passió összekapcsolásában is megmutatkozik. Az oltárarchitektúra timpanon-medalionjában János evangéliumának a dicsőséges kereszthalált bejelentő sora (12. 32.) olvasható: „Én ha felmagasztaltatom a földről mindent magamhoz vonzók.” Fölötte aranyozva, megdicsőülve ragyog a kereszt, szárait a töviskorona kapcsolja össze. A képen Krisztus egymásra tett lábainak helyzete és az áldás papi gesztusa is a crucifuxus pózát idézik fel.

Hangsúlyossá vált az angyalok jelenléte is, hiszen második eljövételre vonatkozóan az ő szavaik közvetítik a mennybe-menetel eszkatológiai értelmét: „Ez a Jézus, aki közületek az égbe emelkedett, úgy jön el ismét, amint szemetek láttára a mennybe ment” (ApCsel 1.10.).

A kép közvetíti Krisztus angyalok közötti égbe emelkedésének teológiai jelentőségét is. A „minden fejedelemségnek, hatalomnak, erőnek és uralomnak s minden néven nevezendő méltóságnak” fölé emelt Megváltó (Ef. 1. 21.), tehát az Igével egyesült emberi természet felmagasztalása ez az angyali rendek fölé. Az egyház ezért a mennybe-menetel eseményében látja a Krisztussal közös emberi természet halhatatlanságának és a feltámadásnak reményét.

Ez a program válasza nemcsak a felvilágosodás kihívásaira és a pápaság intézményeit ért támadásokra, hanem az új antropológia mechanikus emberképére is.

Jernyei Kiss János

## TÖRTÉNETI FESTÉSZET ÉS KERESZTÉNY IKONOGRÁFIA

A 18. század utolsó harmadában sokasodó teoretikus íráskorok szólnak a művészeti akadémiákon a *Historie* műfajának megnövekedett szerepéről (Sulzer 1771/74, Reynolds 1780/90, J. H. Meyer és Goethe, 1798 írásai. A témáról kitűnő tematikus válogatás készült, kommentárokkal: *Historienmalerei*. Hrsg. von Thomas W. Gaehtgens und Ulve Fleckner, Berlin, 1996). Ezzel párhuzamosan az 1780-as évekből a főbb európai művészeti központokban, Angliában, Franciaországban, Németországban közel egy időben regisztrálják a nemzeti történeti témák keresésének hangsúlyozott igényét. A cél megtalálni azt a témát, amely – eltérően a korábbi, a történelem egyszerűségét megidéző témaválasztástól – exemplum módjára egyetlen jelenetbe sűríti általánosabb érvényű mondanivalóját. A diskurzus az Akadémiák táján zajlik, s jelentősen megnő azon festők szerepe, akiket ez a kérdés foglalkoztat. Az első jelentős művek: Benjamin West: *Wolf tábornok halála* 1768 (Ottawa, National Gallery of Canada), Wilhelm Tischbein: *Konradin von Schwaben és Friedrich von Österreich nápolyi fogságukban halálának ítéletük hírért fogadják*, 1784 (Gotha, Schlossmuseum).

Magyarországon a 18. század végén nem működött képzőművészeti akadémia, a bécsi udvar nem készítette magyar témájú művészeti alkotásokat, s a főnemesi mecénatúrákban sem jelenik meg markánsan – a magyar királyportrék sorozatait leszámítva – a nemzeti történelem. Egyedül a katolikus egyház szervezeti keretei közt tűnnek fel monumentális, magyar történeti témájú ábrázolások, s 1784–1796 között templomok, kolostorok, püspöki paloták díszeként egész sor magyar történeti

kép készült. Legtöbbjüket Dorffmaister István festette: Szentgotthárd 1784, Mohács 1787, Szigetvár 1788, Szombathely 1792, Kiskomárom 1793, Szentgotthárd 1795–96. (Lásd a témáról részletesebben Galavics Géza: Dorffmaister István történeti képei. In: Dorffmaister István emlékkiállítás. Katalógus, szerk. Kostyál László, Zsámbéky Mónika. Szombathely–Zalaegerszeg 1997–98, 83–95.)

Közülük egyetlen műegyüttes, a kiskomáromi plébániatemplom mennyezetképein mutattuk be, hogy a katolikus egyház a felvilágosult abszolutizmus kihívására adott válaszként miképpen mutatta föl híveinek műalkotásokon keresztül azoknak a magyar királyoknak (Szent Istvánnak, I. Andrásnak, III. Ferdinándnak) példáját, akik a magyar történelem során meghatározó tettekkel álltak ki a katolikus egyház mellett. Szemléltettük azt is, hogy a kor új igénye, a történeti kép megjelenése miképpen formálta át a keresztény ikonográfia hagyományos rendszert. A templomhajó három mennyezetképe közül csupán egyetlen történeti jelenet vonatkozik az égiekre (Szent István fölajánlja az országát Máriának), a másik kettő teljességgel „világi” jelenet, történeti szereplőkkel: I. András a pogánylázadások után visszaállítja a kereszténységet (Szent Gellért vértanúságának ábrázolásával a háttérben), III. Ferdinánd adománylevelet ad az újonnan alapított nagyszombati papi szemináriumnak). Foglalkozott az előadás a magyar történeti képeiért a hazai mecénásoktól nagyra értékelt festő, Dorffmaister István szerepével, s kimutatta, hogy a festő az *I. András visszaállítja a kereszténységet* jelenetén – az építőmester alakjában –



önarcképként maga is megjelenik a történeti kompozícióban.

Befejezésül azt a kérdést vizsgáltuk, hogy Dorffmaister a maga korában modernnek számító történeti képeinek miért nem lett folytatása, s hogy a magyar törté-

téneti festészet kialakulásához – mellőzve az egyházi környezetben született műalkotásokat – végül miért más út vezetett.

Galavics Géza

## SZENT ISTVÁN MEGKERESZTELÉSE

A téma határterület a legendák és a történelem, egyben a keresztény ikonográfia és a történeti ikonográfia között. Ábrázolásai kezdetben rendkívül ritkák. A középkorból négy jelenetet számlál, a nagyobbik, illetve a Hartvik-legendán alapuló ciklus egyedül Vásári Miklós Padovai (Biblioteca Capitolare A 24) decretalisának frontispiciumán maradt meg, ezen kívül két jelenet a mateóci oltár bal szárnyán, egy (Sarolta álma Hartvik nyomán) a Képes Krónikában is. A négyjelenetes padovai ciklus válogatásának szempontja alapvetően jogi-politikai jelentőségű jeleneteket érintett, megfeleltetett az egyházjogász possessor érdeklődésének – és minden bizonnyal magyar (és esztergomi lokál-) patriotizmusának is. A tendencia: István és Adalbert szerepének hangsúlyozása a keresztény magyar állam megalapításában.

István keresztelese (a Krónikából ismert sanseverinói Deodatus – „Tata” – jelenlétében): állami aktus. Mind-egyik kép egyház és fejedelem (*regnum és sacerdotium*) egyetértését bizonyítja. Közülük István keresztelese csesemő leöntésével, a középkorban megszokott rítus szerint történik, az ország népée felnöttek alámerítésével. A régi rítus idézése a középkorban mindig historizáló momentum (pl. Renier de Huy liège-i keresztkútján, Demeter esztergomi érsek pecsétjén, amelynek római – SS. Quattro Coronati, Cappella di S. Silvestro – vonatkozását Takács Imre tisztázta).

Van más 14. századi párhuzam is: I. Clovis keresztelese Szent Remigius által, Clothilda jelenlétében a reimsi székesegyház királygalériájában. Ez összefügg Reims koronázási előjogának legendájával, a St-Remi apátságban őrzött, égből hozott ampulla történetével. Más, ide vonatkozó ábrázolás volt Hincmar apát síremlékén (1128 után), ahol Ecclesia alakja osztja meg az apát (invesztitúrája zászlóval, ami III. Leó lateráni triclinium-mozaikja óta a hatalomátruházás ikonográfiai formulája) és az érsek (ábrázolva a felkenés aktusában) jogait. Ennek a felfogásnak felel meg a párizsi Notre Dame Portail

St-Anne-jába foglalt 12. század közepi kapu timpanonja a Madonna két oldalán királlyal és érsekkel (Thirion szerint az alapítók, I. Childebert és Szent Germanus). Ezt a 12. századi kanonisztikának megfelelő formulát követte az esztergomi Porta speciosa timpanonja is, Szent Istvánnal és Adalberttel mint a két hatalom egyetértésének képviselőivel. REX VNGARIE és ARCHIEPISCOPUS STRIGONIENSIS szemlélteti ugyanezt a jogviszonyt, s egyben az érsek primáciáját is, az esztergomi káptalan 14. század eleji nagypecsétjén is.

Az új, historizáló megfogalmazásra az esztergomi székesegyház újjáépítése kapcsán, Rudnay Sándor primás megrendelésére, Hesz János Mihály képen került sor – nyilván összhangban az esztergomi székhely restaurálásával (újráfelfedezése Prokopp Gyula kutatásainak s Jávor Anna több közleményének köszönhető). A kép különössége: a jelenetet, amelyben a felnőtt István mellett (képtelen történelmi konstrukcióval) jegyese, Gizella, Adalbert püspök és III. Ottó császár is megjelenik, Bécsbe helyezi, a Stefanskirche déli tornya alatti Szent Katalin-kápolnába (amely függő zárókövéről felismerhető). A bécsi Stefansdom iránti romantikus lelkesedéssel kívül tehát olyan történelmi hiedelmet is elárul (ennek csak kevés nyomát hagyta a tudományos történelmi kritika), amely szerint az első bécsi Szent István-templomot magyarok emelték volna. Az 1822–28 között elkészített oltárképről (amelyet 1831-ben Kazinczy lelkesen ünnepelt) az 1825-ös balatonfüredi kópia ad fogalmat. Tendenciája (1825-ben, a reform-országgyűlés évében!) az lehetett, hogy a magyar király szuverenitását és apostoli hatalmát a régi, 1806-ban, az austerlitz-i csata következményeképp megszűntnek nyilvánított Szent Római Birodalomra vezesse vissza – szemben az osztrák császársággal, mely I. Ferenc számára maradt.

Marosi Ernő



## KÖZÉPKORI BRONZ SÍRLAPOK – KONFERENCIA POZNAŊBAN

Viszonylag kicsi, jól körülhatárolható témának szentelni egy konferenciát – fél siker. Azok vesznek részt rajta, akiknek valóban ott a helyük, mindenki tudja, mi a feladata, és mi az, ami valóban a témába vág, a résztvevők egy része már jól ismeri egymást személyesen is korábbi konferenciákról vagy akár közösen végzett kutatások apropóján, és még az „ismeretlenek” egy része is jó ismerős a szakirodalomból. A barátságok és ismeretségek az első pillanattól fogva kedvezően hatnak a hangulatra, amihez még egy kis kedvesség szükséges a rendezők részéről, valamint természetesen jó szervezés és lehetőleg fontos, egyébként nehezen megtekinthető emlékek helyszíni bemutatása. A poznańi Adam Mickiewicz Egyetem Művészettörténeti Intézete – mindenekelőtt Alicja Karłowska-Kamzowa professzorasszony – által 1999. április 15. és 18. között rendezett „Közép-európai bronz síremlékek a 14. századtól a 16. század első feléig” című konferenciának mindez sajátja volt, így nem csoda, hogy a program kitűnően sikerült.

A poznańi katedrális öt, az egykori domonkos templom, valamint a közeli Szamotuly plébániatemploma továbbbi egy-egy bronz sírlapjának a II. világháború során, ismeretlen körülmények között nyoma veszett. Az eredetileg feltehetően biztonsági okokból elszállított darabok 1989-ben a leningrádi Ermitázs raktárában bukkantak fel váratlanul, és az egyik darabon kiolvasott *Posnaniensis* szó segített eredetük feltárában. Az 1990-ben Moszkvába látogató akkori lengyel elnöknek, Wojciech Jaruzelskinek és a kíséretében lévő kultuszminiszternek, Aleksander Krawczuknak, valamint Aleksander Gieysztor történész professzornak a Szovjetunióba hurcolt más kulturális javak visszaszerzésére irányuló tárgyalásai során a vendéglátók elutasító magatartása olyan kényelmetlen helyzet eredményezett, hogy az illetékes szovjet miniszter váratlanul előhozakodott a nemrégiben tett „felfedezéssel”, és kifejezte készségét a műalkotások visszaszolgáltatására. Ez még 1990 novemberének végén meg is történt. (A történetet, a sírlapok sorsában – írott források híján – mutatózó fehér foltokra és időszakokra vonatkozó feltételezéseivel együtt, a poznańi Henryk Nowakowski ismertette a konferencián.)

A váratlanul, de éppen megfelelő történeti pillanatban felbukkant tárgyegyüttes azonnal a lengyel tudományos érdeklődés középpontjába került. A részletes leírásokat és az első tudományos elemzéseket tartalmazó tanulmányok már 1991-ben napvilágot láttak egy poznańi folyóiratban: Antoni Gašiorowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, Barbara Trelińska és Józef Szymański írásai a történelmi, művészettörténeti, epigráfiai és heraldikai kérdéseket állították a középpontba, amelyhez egy kollokviumi vita jegyzőkönyve is társult.[1] A darabok még Przemysław Mrozowski gótikus síremlékeket feldolgozó korpuszában [2] megjelenése előtt átkerülhet-

tek a csak irodalomból ismert emlékek csoportjából a bővebben leírt és részletesebben tárgyalt, ma is meglévő síremlékek közé.

A hét bronzlap szinte katalizátorként szolgált a következő években, és 1997-ben Jarosław Jarzewicz, Alicja Karłowska-Kamzowa és Barbara Trelińska (mindhárman előadói voltak a mostani konferenciának is) közös munkájuként megjelenhetett a bronzból vagy bronz és kő kombinációjából álló síremlékek teljes lengyelországi emléksanyagának önálló bemutatása, egy ötven tételt és valamennyi emlék használható képét tartalmazó, alapos katalógus és a hozzá kapcsolódó tanulmányok keretében.[3]

Az 1991. évi folyóiratcikkek kizárólag lengyelül íródtak, Mrozowski korpuszában francia nyelvű kivonata csak az emlékek egy részének szinte felsorolásszerű említésére adott lehetőséget, és a legújabb monográfia tartalmáról is csak fél oldalnyi (!) angol összefoglaló tudósítja a külföldi érdeklődőt. A nemzetközi közvélemény első kézből való tájékoztatására, egyben a korántsem lezárult kutatások új ötletekkel való ösztönzésére alkalmas eszköznek látszott egy nemzetközi konferencia rendezése, amelynek szerkesztett anyagát, a kapcsolódó viták szövegével együtt, a rendezők meg is kívánják jelentetni. Az ülés idejére befejeződött a Szovjetunióból visszakapott emlékek teljes restaurálása és eredeti származási helyükre történő visszahelyezése, valamint a boroszlói (Wrocław) székesegyház háborúban megsérült darabjainak helyreállítása is, így a természettudományos anyagvizsgálatok, a gyártásra vonatkozó technikai megfigyelések és a helyreállítási módszerek bemutatására is mód kínálkozott.

A programban előirányzott 21 előadásból végül 16-ot tartottak meg a lengyel, német és magyar előadók, az öt elmaradt téma közül azonban négynek előzetesen leadott összefoglalása helyet kapott a konferencia dossziéjában, és az írások várhatóan a tervezett tanulmánykötetben is szerepelni fognak.

A teljességnek azt a fokát, amit a rendezők maguk elé tűztek, nem sikerült elérni, a középkori síremlékművészet bronz anyagú emlékeinek teljes körét nem reprezentálhatták az előadások. Majdnem teljesen kimaradt például az egész művészet kiindulópontjául szolgáló Flandria/Németalföld – amely azonban legalább lengyelországi importdarabok által mégis helyet kapott a programban –, és nem sikerült személyes kapcsolatot teremteni az angol szakemberekkel sem. Ehhez nem bizonyult elegendőnek a Kunstchronikban megjelentetett ismertetés sem, a nyilván elsősorban a német nyelvterületen és Közép-Európában olvasott folyóirat a francia, angol, holland szakemberek figyelmének felkeltésére, úgy tűnik, nem alkalmas. A felhívás mégsem volt hiábavaló, ezen az úton szerzett tudomást az eseményről Thomas Pöpper, a Hertiziana fiatal ösztöndíjasa, akinek





1. Andrzej z Bnina püspök (†1479) bronz sírlapja.  
Poznań, székesegyház

az Andrea Bregnóról készülő monográfiája „melléktermékeként” sikerült teljesen új összefüggésekben láttatni V. Márton pápa Donatello által készített római síremlékét. Ennek következtében az itáliai – pontosabban lényegében firenzei – bronzművesség sem maradt ki a konferencia programjából, némileg mérsékelve a szerény magyar előadás magányosságát, hiszen azokat a jórészt csak valaha volt emlékeit a hazai bronzművességnek, amelyeket a síremlékművészet terén a recenszensnek előadásában sikerült elősorolnia, alighanem leginkább az itáliai (firenzei) bronzöntéssel való kapcsolattal lehetne nemzetközi szinten jellemezni – ha ismereteink nem szinte kizárólag frott források említéseiben merülnének ki. Túl sok, bronzot tartalmazó síremlékről a csehországi emléanyagból sem lehetett volna beszámolni, előadó hiányában azonban az ismert, berakásos darabok említése is kimaradt Poznańban (ennek oka lehetett az is, hogy

a lengyel és a magyar művészettörténet-írásban az utóbbi évtizedekben feltűnt, intenzív síremlékkutatói programok párhuzamai a cseh szakirodalomban szinte nyomokban sem fedezhetők fel).

A konferencia első előadója, Klaus Niehr (Berlin/Marburg) a németországi emléanyag korpuszának folyamatban lévő munkálatairól adott számot. A német nyelvterületek középkori bronzművességének átfogó kutatása már a 20. század elején megindult. A gyertyatartókat és az edényeket bemutató kötetet csak hosszú szünet után, az 1980-as és 1990-es években követték az ajtókopogtatók, a kereszttalpak, a kannák és kézmosó edények, valamint a keresztek és feszületek feldolgozásai.[4] A még hiányzó tárgytipusok gyűjtőmunkája folyamatban van, így 1996-ban kezdődött meg a bronz síremlékek és sírlapok katalogizálása. Az emléanyagot több önálló egységet alkotó részre bontották. Az előadó a figurális-plasztikus síremlékek feldolgozója, amelyekről azonban gyakorlati okok miatt leválasztották és külön kötetben kívánják majd közreadni a nürnbergi Vischer-műhely alkotásait. A vésett és gravírozott táblák egy további önálló korpusz anyagát alkotják majd, és egyelőre kimaradnak az olyan kisebb öntvények, mint a címerek és a figurális részletek – arcok és kezek –, amelyeket kő alapba illesztettek be. A figurális-plasztikus síremlékek a feldolgozás tervezett időhatárai, az 1080 (Rudolf von Schwaben merseburgi sírlapja) és kb. 1500 közötti időszakban nem túlságosan gyakoriak, a Vischer-műhely munkái nélkül mintegy 60–80-ra tehető a számuk. Földrajzi eloszlásuk egyáltalán nem egyenletes, elsősorban Németország északi és keleti vidékein maradtak fenn, és a Majnától délre csak elvétve találhatók, igaz, a néhány onnan ismert darab között igen fontos emlékek is találhatóak Augsburgban és Bad Waldseeben. Az egyáltalán nem egységes és semmilyen folyamatos stílusfejlődésről nem árulkodó anyag katalogizálásán túlmenően vizsgálni szükséges a műhelykapcsolatokat, valamint a kő- és famunkák körében a nagyobb emléanyag segítségével jobban körvonalazható, helyi tradíciókhoz való kapcsolódást. Az utóbbit az is indokolja, hogy a bronzöntvényekhez gyakran faszobrászok alkotásai szolgálhattak közvetlen mintaként. Az előadó ezeket a problémákat három egykor biztosan létező, illetve az emléanyag alapján egyelőre csak feltételezhető gyártási központ – Magdeburg, Hildesheim és Köln – példáján mutatta be. Előadásában érthető módon igyekezett óvatosan fogalmazni az anyag gyűjtésének földrajzi lehatárolását illetően. Az idők változását jelzi, hogy az erre rákérdező, majd az előadásra reagáló lengyel kollégák egyáltalán nem tartották követendőnek a mai országhatárokhöz való ragaszkodást.

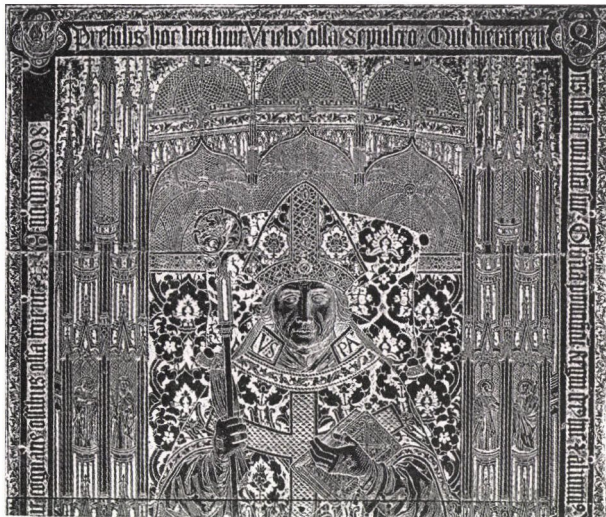
A nem egészen harminc lengyelországi (ehhez közel hasonló számú fémberakásos darab járul még), a már említett 60–80 németországi, valamint az ezen kívül néhány tucatnyira tehető Vischer-műhelybeli síremlék (a műhely gyártmányai között a sírlapok csak „másodlagos fontosságúak” voltak, a bevétel legnagyobb részét az ágyúöntés hozta) mennyiségi értékeléséhez érdekes összehasonlítást nyújtott Martina Długaiaczynak (Kassel) csak kivonatban közzétett, a 14. század első felének vonalrajzos bronz tábláit és kőlapba berakott bronzfiguráit elemző írása, amely szerint az ismert flandriai emlékek száma mintegy 400-ra tehető, az angliaiak pedig kb. 4000-re (!) – az nem derült ki a szövegből, hogy az egész középkorra, vagy pusztán az 1300 és 1350 közötti időszakra vonatkoznak-e az adatok. A példakép az angolok



számára a németalföldi produkció volt, a kész darabok importjára is utalnak egyes esetekben jelek, de az anyag zöme a szigetországból készült. Ez azért különösen érdekes, mert egy ilyesfajta divat ilyen széles körben történő érvényesüléséhez egyetlen más európai ország sem volt olyan mértékben híján az előfeltételeknek, mint éppen Anglia, ahová minden nyersanyagot a kontinensről kellett szállítani. A kivonat szerint szerzője elemezni kívánta a különböző típusú és technikájú sírlapok kedveltségének társadalmi viszonyait, valamint a megrendelői körök eltéréseit Angliában, illetve Nyugat-Európában.

Alicja Karłowska-Kamzowa előadása a két korábbi tanulmánykötetben megjelentetett írásoknak összegzéséként a lengyelországi bronz sírlapok művészeti kérdéseivel, típus-, stílus- és műhelybesorolásával, motivális hagyományjaival, illetve újításával, külföldi kapcsolataival (németalföldi import és az ottani típusok helyi – sziléziai – másolása, a nürnbergi Vischer-műhelynek adott megrendelések) foglalkozott, érdekes kérdéseket téve föl a megrendelők igényeit illetően, valamint az ezen igényeknek az ábrázolási formára és a művészi színvonalra való hatásával kapcsolatban. Rámutatott arra, hogy az 1500 körüli években a krakkói királyi udvar környezetének néhány magas állású személyisége számára a Vischer-műhely Lengyelországban is előforduló átlagos, tradicionálisabb megformálású alkotásaihoz képest művészileg újszerűbb sírlapokat készíttettek Nürnbergben. A kirándulások helyszíni szemlén ismételt felvetette a portrészerség problémáját, amivel kapcsolatban a jelenlévők meglehetősen egységesen úgy foglaltak állást, hogy mind a vonaldiszes/grafikus, mind a domborművű ábrázolások esetében még a 16. század első felében is csak az egyénítésre való törekvés, de nem a személyes arcvonások visszaadása volt a cél. Ehhez kapcsolódott Przemysław Mrozowski (Varsó), a megrendelőknek a tartalomra és formára vonatkozó hatását elemző előadásával. Kiemelte, hogy a drága bronzanyag választásával a megrendelő eleve alapvető szerepet játszott a síremlék megjelenésének meghatározásában. A csekély számú és csupán szűkszavú írásos forrás és maguknak a daraboknak az elemzése azonban óvatosságra int már az ikonográfiai programok részleteinek előzetes megrendelői előírását illetően is, nem is beszélve a művészi megoldásokról. Általánosságban az állapítható meg, hogy a megrendelői szándék érvényesítésének elsődleges módja a művész vagy a műhely gondos kiválasztása volt, akinek vagy amelynek korábbi alkotásai jelenthették a fő garanciát, gyakran a viszonyítási alapot is a megrendelés megfelelő színvonalú kivételére.

A nürnbergi bronzöntés emlékeivel több előadó is foglalkozott. A németországi bronzművesség kutatásának egyik prominens személyisége, Ursula Mende (Nürnberg) az 1428-ban elhunyt Harcias Frigyes (Friedrich der Streitbare) meißeni őrgrófnak a meißeni dómban lévő, bronzból öntött szarkofágját elemezte. Frigyes fontos személyisége volt Zsigmond király német környezetének és a husziták elleni harcnak. Ő kezdte el a meißeni székesegyház nyugati végéhez illesztett, Wettin családi sírkápolna építését (az építkezés 1410 körül indult, és 1450 táján fejeződött be). A nagyon gondos munkával, számos darabban öntött és pontosan illesztett elemekből összeállított tumba egyforma vagy egy alapforma változatait jelentő, plasztikus részeihez egy-egy fából faragott mintát többször is felhasználhattak. Más részletek kialakítása finom vonalrajzú vésetekkel történt, és az éppen kialakuló rézmetszés párhuzamaként érté-



2. Uriel Górkai püspök (†1498) bronz sírlapjának részlete.  
Poznań, székesegyház

kelhető. A később köréje került más Wettin-síremlékekhez képest jóval nagyobb szabású szarkofág ötletadója maga az őrgróf lehetett. Az ábrázolt alakok öltözetének részletes elemzése, az 1430 körüli udvari viselet nemzetközi divatelemei alapján a szarkofág legkésőbb az 1430-as években, vagyis már röviddel Frigyes halálát követően elkészülhetett. A rajta látható állatfejek nem csupán típusukban, de a megmunkálásuk apró részleteiben is oly mértékben hasonlóak az 1430 körüli nürnbergi oroszlánfejes ajtókopogtatókhoz, valamint az ötvözet magas cinktartalma is annyira pontosan egyezik a korszak nürnbergi öntvényeinek összetételével, hogy a síremlék egyértelműen a Vischer-műhelyt megelőző nürnbergi korszak alkotásaként határozható meg, mint egy a városban eddig nem igazolt, magas színvonalú korai műhelygyakorlat monumentális tanúja.

A Wettinek következő három generációjának síremlékeit tárgyalta Sven Hauschke (Augsburg) előadása. A 15. század utolsó és a 16. század első harmadából, mintegy hetven évnyi időszakból a meißeni családi kápolnában, a magdeburgi dómban és Wittenbergben a család tizenhárom tagjának bronz sírlapja maradt fenn, amellyel a Vischer-műhely legfontosabb megrendelőinek körébe tartoztak. Fontos kérdés az emlékek készítményének rekonstrukciója, a rajzolt tervnek és a faragott modellnek az öntvényhez és az öntőhöz való viszonya, a grafikai előképeknek a felhasználása, vagy akár a megbízó vagy a kivitelező által felkért festőknek, például Lucas Cranachnak írott forrásokkal is igazolt közreműködése. (Ehhez kapcsolódott Alicja Karłowska-Kamzowa azon megjegyzése, miszerint Itáliában a szobrászok fogadtak fel bronzöntőket terveik kivitelezésére, míg Németországban a bronzöntők bíztak meg faragókat modellek készítésével. A festők és a bronzöntő műhelyek kapcsolatához jelentett adalékot a berlini Klaus Lutze előadása is, Dürernek és a Vischer-műhelynek egy Ochsenfurt am Main-ban található keresztelőkút kapcsán kifejtett kapcsolatáról.) Hauschke arról is beszámolt, hogy a Vischer-műhely munkatársai csak a legnagyobb munkáknál vettek részt személyesen is a helyszíni felállításban, így például írott források tudósítanak arról, hogy 1527-ben és 1534-ben Hans Vischer Wittenbergben felügyelte az el-



készült síremlékek összeállítását. Az esetek nagy részében a több bronzlapból álló emléket a szegecsek számára előre kifúrt lyukakkal és feltehetően magukkal a szegecsekkel együtt becsomagolva kézbesítették, és a helyszínen a megbízó emberei rakták össze. A figurális részek egymáshoz viszonyított helyzete egy-egy négyszögletes sírlap esetén bárki számára egyértelműen kiadódott, problémát csak a feliratos keretsávok darabjainak sorrendje jelenthetett az olvasni sokszor nem tudó kézművesek számára. (A kiránduláson bemutatott emlékek keretén helyenként apró jelek mutatták az összeillesztendő szeleket, a két oldalukon elhelyezett, egyező számú pont vagy más véset a kőfaragványok illesztési síkjain gyakran látható illesztési jelekhez hasonló feladatot láttak el.) Az előadás utolsó része források és régi ábrázolások alapján elemezte a Wettin-síremlékeknek a liturgiában játszott egykori szerepét, az ezzel kapcsolatos esetleges ikonográfiai megfeleléseket, olyan összefüggéseket tehát, amelyek az emlékeknek még a templombelsőekben is muzeális jellegű mai bemutatásával teljesen elfelejtődtek.

Frank Matthias Kammel (Nürnberg) csupán kivonatban közölt előadása a Vischer-műhely utáni nürnbergi korszakba kalauzolt. A Vischeréknél tanult Pankraz Labenwolf (1492–1563) műhelyének termékei, a legkésebbi nürnbergi bronz sírlapok már csak szerény követői az előző korszak nagyszabású munkáinak. A megbízók körében ennek az exkluzív technikának a divatja általában is csökkent, és emellett a Vischer-műhely részleges eladása (1544), majd Hans Vischer áttelepülése Eichstättbe (1549) is hátrányosan érintette a nürnbergi bronzipart. A változások azonban valójában már hamarabb, még Vischerék idejében megkezdődtek: míg például Meissenben és Freibergben a 16. század első évtizedéig a Nürnbergben megrendelt és ott legyártott bronz sírlapok domináltak, a második évtizedtől a hasonló feladatokat már szinte kizárólag a Hilliger testvérek helybéli, freibergi műhelye kapta. (Itt kell megjegyezni, hogy Kammel címadásában, igaz idézőjelben, egy a mai fogyasztói társadalomnak bizonyos iparcikkre, elsősorban autókra vonatkozóan használt, jellegzetes terminusát, a „kifutó modell” – Auslaufmodell – kifejezést használta. Az anakronisztikus hasonlatokkal természetesen nagyon vigyázni kell, ezt a jellemzést azonban találonak érzem. Nem tudom magamban tartani azt a pár-



3. Bernard Lubrański kanonok (+1499) bronz sírlapjának részlete. Poznań, székesegyház



4. Fryderyk Jagiellończyk (+1503) bíboros síremléke, az egyik lépcső felőli oldal részlete. Krakó, székesegyház

huzamot sem, amely a Vischer-műhely alkotásainak megfelelő jelekkel segített, helyszíni összeszerelésére hozható fel: az olvasni már megint alig tudó vagy akaró mai fogyasztó számára minden részletében elkészített és célszerszámokkal egybecsomagolt IKEA-tárgyak és -berendezések gyártását és eladását.)

Kinga Szczepkowska-Naliwajek (Varsó) Andrzej z Brzina püspök (+1479) poznańi síremlékét elemezte. A korai szakirodalomban még a Vischer-műhely alkotásaiként kezelt bronzlapot utóbb egyre többen kötötték Flandriához. Az előadó ennek alátámasztására Roger de Gaignières 1670 és 1715 között készült francia rajzgyűjteményének mintegy hatvan, németalföldi eredetűnek tartható sírlapot ábrázoló rajzát hozta fel, meglehetősen meggyőző módon. Nagy vitát váltott azonban ki azzal, hogy a *horror vacui* jellemezte, gazdag építészeti keretben ábrázolt püspökképmáson a megrendelő archaizáló stílári igényeit vélte felfedezni. Valójában nem a konkrét megrendelés szólhatott a régiesség kifejezett igényéről, inkább közel másfél évszázad flandriai gyakorlatát jellemezte a 14. század második felében kialakult ábrázolási típusnak a 16. század elejéig való tartós továbbélése. A típus követése azonban nem jelenti egyben a stílus változatlan maradását, csak ehhez az egy más kor rajzstílusában született, ráadásul Jean Adhémar által csupán kisméretű reprodukciókban közreadott, Gaignières-féle rajzok [5] vizsgálata nem elegendő: az apró mérművek, a kicsiny mellékalakok, a ruházat részletgazdag redőzetének és mintázatának stíluselemei csak az eredeti alkotásokon vethetők igazán össze. (A püspöksíremlékek ábrázolási formáinak hosszas tovább élése Európa-szerte megfigyelhető, így az egyes püspökségek egymástól egy-két motívumban eltérő ábrázolásokat mutató síremlékei Gyulafehérvárott, Pécsen, Nyitrán is sok évtizeden át, vagy akár évszázadnál is hosszabb ideig egyformák maradtak típusukat és kellékeiket – könyv, kehely stb. – tekintve, a stílusuk ugyanakkor jelentős változásokat mutat, készítési koruknak megfelelően.)

A már említett Thomas Pöpper a Colonna-pápa V. Márton (+1431) bronz síremlékét elemezte. A lateráni bazilika újjáépítője – szinte második alapítója – síremlékét az újonnan díszített templombelső alkotóelemeivel szoros összhangban állíttatta fel: a címeres márványpadló és falképek, a főoltár és a mögötte a 18. századig álló négy konstantinusi bronzoszlop, az oltár előtt, a temp-



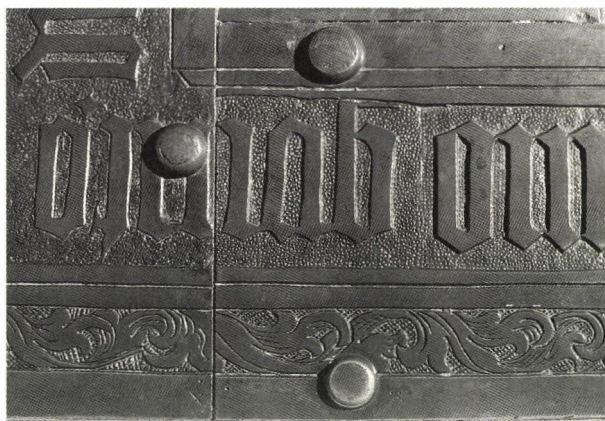
lom hossz tengelyébe állított síremléknek erőteljes hangsúlyt adott, és egyben különleges heraldikai-liturgiai összefüggésbe helyezte azt. A perspektivikus szerkesztésmód és az eredeti szintviszonyok rekonstrukciója alapján megállapítható, hogy a síremlék legfőbb kiszemelt „közönsége” a főoltárnál miséző pap, legelső sorban a bizonyos ünnepi alkalmakkor a bazilikában misét bemutató mindenkori pápa, Márton utóda volt.

A visszakapott emlékek konzerválásával, restaurálásával és összeállításával a poznańi szakemberek javaslata alapján Janus Krause (Toruń) és munkatársa, Alina Tomaszewska-Szewczyk kapott megbízást. Ehhez referenciát jelentett több, Toruńban, illetve Boroszlóban lévő sírlap általuk már korábban elvégzett restaurálása. A kirándulásokon módunk volt megismerkedni mind az ő munkáikkal, mind egy konkurens fémrestaurátor tevékenységével. Az utóbbi túltisztított felületeivel szemben Krauséék a káros szennyezőanyagok eltávolítása mellett megőrizték a fél évezredes lapok patináját, ami még tartalmi szempontból sem lényegtelen: egyes emlékek esetében feltételezhető, hogy a készítés utolsó fázisában, még az öntőműhelyben mesterségesen patinázták a friss öntvényeket. Fontosak az aprólékos restaurálás folyamán tett technikai megfigyelések, amelyek az öntés és az ezt követő hidegmegmunkálás fázisait választották el. Az anyagvizsgálatoknak már csak azért is jelentős szerep jutott a munkában, mert a hátsó acél hordozóra erősítéshez alkalmazott, új bronzcsavaroknak az eredeti öntvény összetételéhez hasonlóvá tételével megelőzhető későbbi korróziós göcök kialakulása. A fémek elemzése attribúciós kérdések megoldásában is segíthet, a különböző vidékeken, más-más műhelyekben eltérő ötvözeteket használtak, részben a rendelkezésre álló nyersanyag eltérő szennyezettsége következtében, de gyakran tudatosan, a megmunkálás tervezett metódusainak megkönnyítése érdekében is. Ezzel kapcsolatban a vita során vetődött fel az a probléma, hogy mikor beszélhetünk bronzról, és mikor sárgarézről („Messing”) a középkori emléksanyagban. Anyagvizsgálattal természetesen a kérdés könnyen megoldható, hiszen az első a vörösréznek ónnal, a második pedig a cinkkel alkotott ötvözet, de a vizsgálatok a mindennapi művészettörténeti munka során nem mindig végezhetők el. Az általános vélemény az volt, hogy nem követünk el hibát, ha az anyagot természettudományos vizsgálatok híján mindig bronzként határozzuk meg, és általánosan bronzművességről beszélünk.

A boroszlói székesegyház két sírlapja jelentős károsodást szenvedett a II. világháborúban. A restaurálás során úgy egészítették ki a hiányokat, hogy a fényképekről ismert kompozíciót visszaállították, de a pótlások sokkal sematikusabb vonalrajza az eredeti gazdagságával szemben azonnal elkülöníthetővé teszi az újat és a régít. Rudolf von Rüdesheim püspök (1468–1482) sírlapjának egy keretsávját már korábban is pótolni kellett, az eredetihez teljesen azonos formában készült pótlásra ennek jelzésére a csak egészen közelről felfedezhető „Ergänzungsstück ersetzt 1934” feliratot vészték. Ilyesfajta megjelölésre a mostani pótlások esetében az eltérő technika miatt nem volt szükség. (Hasonló módon jelölték meg egyes műemlékek újonnan kipótoltt kvádereit a renoválásra utaló „R” betűvel vagy más jellel a 20. század elején Magyarországon is, pl. Gyulafehérváron vagy Kercen, míg az utóbbi évtizedek eltérő anyagú vagy felületmegmunkálású kőpótlásainak illetően megkülönböztetésére már nem szükséges.)

A kiránduláson vált világossá a rendezők és a recenszens számára is, hogy egy teljesen más szempontból nevezetes emlékcsoport a bronz alkalmazása oldaláról sem lényegtelen, sőt határozottan egyéni jellegzetességet mutat. Przecław z Pogorzeli (Preczlaus de Pogrella; †1376) püspök síremléke a boroszlói székesegyházban szoros rokonságot áruel Arnošt z Pardubic (†1364) és Jan Očko z Vlašimi (†1380) érsekek síremlékeivel a sziléziai Klodzkóban, illetve a prágai Szent Vitusszékesegyházban. A korszak prágai főművei közé számítható, hasonló stílusjegyeket mutató emlékek felépítésüket és anyaghasználatukat tekintve is közeli rokonok: olyan szarkofágok, amelyeknek fehérrel és szürkével evezett, barnásvörös slivenici márványból készült fedlapjára szinte alabástrom hatását keltő, enyhén evezett vlašimi fehér márványból faragott sírszobor fektettek.[6] A boroszlói síremléknél a szarkofág fehér márvány oldallapjai elé sötétebb tónusú kőanyagból (valószínűleg homokkő) készült figurákat helyeztek, és a fedlapon beillesztett bronzszalag fut körbe a sírfelirattal. A betűk mélyített hátterét cinóbervörös zománc tölti ki. Hasonló bronzszalag helye rajzolódik ki a klodzkói síremlék rongált fedőlapján is. A Prága környékén bányászott kőanyagok amúgy sem mindennapi színességét a zománcozott bronz különleges összhatásúvá gazdagítja.

A magyarországi emlékekről tartott beszámoló a német és lengyel „gazdagsághoz” viszonyítva ugyancsak szegényes benyomást kelthetett. A Nagylucsei Orbán (†1491) püspök egri síremlékének bronz sírszobrát említő, írott forrásoknak és a bronzszobor durva faragású ágazatát hordozó, vörös márvány szarkofág töredékeinek bemutatása mellett néhány budai és esztergomi, valamint Zápolyai István (†1499) nádor székesegyházi síremlékének fémbetétes medalionja és eredetileg betétdíszes két címerpajzsa jelenti az anyag gerincét. Mátyás király budai palotájának források említették bronzszobraival és bronzbetétes talapzattöredékeivel együtt olyan bronzöntőműhely képe bontakozik ki Budán, valamint később pedig a Bakócz-kápolna egykori bronz kupoláját is figyelembe véve Esztergomban, amelynek párhuzamai az itáliai reneszánsz művészetben kereshetők. A bronz betétekre utaló betűfaragással díszített, a 14–15. századból származó, csekély számú további sírkőtöredék



5. Piotr Kmita vajda (†1505) síremlékének részlete illesztési jelekkel.  
Krakkó, székesegyház



(Margitsziget, Buda, Diósgyőr) helyi produkciónak tartható – technikai háttérüket a harangokat és keresztelő-medencéket készítő műhelyek jelenthetik, viaszból egyenként formázott betűikkel.

A fenti magyarországi kép gazdagodását jelentheti az a konferencia folyamán Sven Hauschke szíves közlése jóvoltából tudomásomra jutott adat, miszerint Johann Neudörfernek a nürnbergi művészekről és kézművesekről 1547-ben írt műve szerint az idősebb Peter Vischer munkái Lengyel- és Csehország mellett Magyarországra is eljutottak: „Peter Vischer der älter, Rothschild. Dieser Peter Vischer war auch gegen Jedermanniglich freundlichen Gesprächs und in natürlichen Künsten (als ein Lay zu reden) fein erfahren, im Giessen auch dermassen berühmt, dass, wenn ein Fürst herkam oder ein grosser Potentat, ers selten unterliess, dass er ihn nicht in seiner Giesshütten besucht. ... Die grössten Güss aber, so er gethan hat, findet man in Polen, Behaim, Ungarn, auch bei Chur- und Fürsten, allenthalben im heiligen Reich ...”.[7] Hasonló kifejezésekkel tette át a szöveget saját,

1675-ben megjelent művébe Joachim von Sandrart: „Peter Fischer der ältere war ein fuernnehmer Kuenstler im Bildergiessen / ein sehr guter Zeichner und in naturerlichen Kuensten fein erfahren / und weil er darbey auch freundlichen Gespraechs ware / kame nicht leicht ein grosser Potentat oder anderer Kunst-Liebhaber nach Nuernberg / der ihn in seiner Gießhuetten nicht besuchte / dannenhero auch von seinen Gueßen in Polen / Boehmen / Ungarn / und bey den meisten Chur- und Fuersten des Reichs sehr viel gefunden werden ...”.[8] Ezekből a Magyarországra került alkotásokból nemhogy hírmondó nem maradt fenn, de még hírüket sem őrizte meg hazai forrás. Arra azonban, hogy ebből a híradásból például bronz sírlapokra következtethessünk, semmilyen alapunk nincs. Lényegesen nagyobb annak a valószínűsége, hogy a Vischer-műhely termelésének nagyobb részét kitevő ágyúk esetleges importjáról lehetett szó.

Lővei Pál

#### JEGYZETEK

1 Antoni Gąsiorowski: Krag fundatorów wielkopolskich płyt brązowych schyłku wieków średnich. Kronika Miasta Poznania 1991, nr 3/4. 8–30; Alicja Karłowska-Kamzowa: Studia nad gotyckimi i wczesnorennesansowymi spiżowymi płytami nagrobnymi z Poznania i Szamotuł. Uo. 33–44; Adam S. Labuda: Wielkopolskie płyty „vischerowskie” – z zagadnień czasu powstania, autorstwa i stylu. Uo. 47–62; Barbara Trelińska: Epigrafika brązowych płyt z Poznania i Szamotuł. Uo. 65–74.; Józef Szymański: Heraldyka brązowych płyt nagrobnych z Poznania i Szamotuł. Uo. 77–84; Kolokwium naukowe „Gotyckie i wczesnorennesansowe płyty nagrobne z Poznania i Szamotuł” – dyskusja. Uo. 87–97.

2 Przemysław Mrozowski: Polskie nagrobki gotyckie. Warszawa 1994.

3 Jarosław Jarzewicz–Alicja Karłowska-Kamzowa–Barbara Trelińska: Gotyckie spiżowe płyty nagrobne w Polsce. Studia o formie i treściach ideowych. Poznań 1997. (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce, Prace Komisji Historii Sztuki, Tom 28.)

4 Bronzegeräte des Mittelalters. Begründet von Otto von Falke und Erich Meyer, fortgeführt von Peter Bloch. Bd. 1: Otto von Falk–Erich Meyer: Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik. Berlin 1935, reprintje: 1983; Bd. 2: Ursula Mende: Die Türzieher des Mittelalters. Berlin 1981; Bd. 3: Peter Springer: Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hoch-

mittelalterlichen Gerätes. Berlin 1981; Bd. 4: Anna-Elisabeth Theuerkauff-Liederwald: Mittelalterliche Bronze- und Messinggefäße. Eimer – Kannen – Lavabokessel. Berlin 1988; Bd. 5: Peter Bloch: Romanische Bronzekruzifixe. Berlin 1992; Bd. 6 (előkészületben): Hiltrud Westermann-Angerhausen: Weihrauchfässer.

5 Jean Adhémar: Les tombeaux de la Collection Gaignières. Dessins d'Archéologie du XVII<sup>e</sup> siècle I. Gazette des Beaux-Arts LXXXIV. 1974, 1–192.

6 Janusz Kębłowski: Nagrobki gotyckie na Śląsku. Poznań 1969, 79–85; 54–61. kép; Jaromír Homolka: Tumben der Přemysliden. In: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Hsg. v. Anton Legner. (kiállítási katalógus) Köln 1978, 2, 633. (a könyvanyag meghatározásával)

7 Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Hrsg. v. G. W. K. Lochner. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Hrsg. v. R. Eitelberger v. Edelberg. X.) Wien 1875, 21.

8 Joachim von Sandrart: L'Academia Todesca della Architettura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Malhrey-Kuenste ... Nuernberg 1675, II. Theils III. Buch. II. Capitel. 221.

## NAGY MÁRTA: A MAGYARORSZÁGI GÖRÖG DIASZPÓRA EGYHÁZMŰVÉSZETI EMLÉKEI I. IKONOK, IKONOSZTÁZIONOK. DEBRECEN 1998, 270 OLDAL, 40 SZÍNES KÉP

A magyarországi művészettörténetnek hosszú ideig „fehér foltját” képezték a hazánkban élő keleti ortodox vallású népcsoportok művészeti emlékei. Az utóbbi években különösen Nagy Mártának, a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem művészettörténeti tanszéke vezetőjének számos tanulmánya s több könyve nyomán egyre világosabban látjuk, hogy ezek az emlékek miként illeszkednek az egyetemes és a hazai művészeti fejlődés kereteibe. Most megjelent igényes, művészi kiállítású könyve – 40 színes táblával ékesítve – a mai Magyaror-

szág területén található metabizánci jellegű görög ikonfestészet alapvető összegzése.

Rövid előszó után Nagy Márta összefoglalást nyújt a magyarországi görög diaszpóra ikonfestészetéről a 17. század elejétől napjainkig. Bár a 17. században Magyarországra érkező görög kereskedők száma nem lehetett csekély, mégis, ennek az időszaknak nagyon kevés görög emléke maradt ránk. Az ismert néhány ikon krétai meszterek stílusát tükrözi, ezek vándorfestők voltak, mint a név szerint is számon tartható Geórgiosz zográf. A 18.



század elején megjelenő Mitrofan zográfának és körének tevékenysége figyelemre méltó változásokat jelentett a magyarországi görög eredetű egyházművészeti emlékek stílustörténetében, mivel ikonjai makedóniai vonásokat árulnak el.

A szerző rámutat arra, hogy Mitrofant és körét követően egy másik görög jellegű festőkör is működött hazánkban a 18. század első felében, mégpedig a dojrani születésű makedovlach származású Hrisztoforosz Zefar, akinek festményei bizonyos mértékű velencei hatásról tanúskodnak. A követőiből álló festőcsoport főként Ráckeven tevékenykedett. A 18. század közepén Ráckevére érkező vezetőjük, Theodórosz Szimo valószínűleg elgörögösödött makedovlach volt. Működésének fontos bizonyítéka az a görög nyelvű levél, melyben az említett festő 1770. május 24-én a kevi archimandritának kötelezettséget vállal egy ikonosztázion és a Szent Orvosok templomának kifestésére Ráckeven.

A makedovlachok és a görögök a ráckevei festőcsoport munkáit a korábbi magyarországi görög egyházművészeti irányvonal egyenes folytatásainak tartották. Különleges jelentőségüket hazánkban az is bizonyítja, hogy úgyszólván minden görög templomban megtalálhatók munkáik. Új mozzanatot jelent a magyarországi görög ikonfestészet körében az Ohrid közelében született, cincár származású festő, Joan Grabovan. Ő az ikonográfiában nyugat-európai grafikai mintalapokat használt fel, barokk, sőt rokokó stíluselemek mutathatók ki festményein. Színskálája visszafogott: három színre – arany, sötétzöld és sötétkék – épül. J. Grabovan nemcsak gyakorló művész volt, hanem elméleti kérdésekkel is foglalkozott. Terjedelmes festőkönyvet írt, amelyben praktikus tudnivalók mellett életrajzi elemek is találhatók. Grabovan különleges műveltségét bizonyítja, hogy nemcsak görögül és szerbül írt, hanem németül és latinul is, ami szintén bizonyítja a nyugati kultúrával való kapcsolatait. Más kapcsolatot árul el a szerb nemesi származású Stefan Tenecki, aki az orosz-ukrán egyházi barokk festészet, a kijevi festőiskola jellegzetes képviselője hazánkban. Ötznás ikonosztázionjai új architektonikus szemléletet képviselnek a magyarországi ikonosztázion-építészetben. Tenecki a stílis megoldásokban sajátos módon ötvözi a keleti hagyományokat a nyugati művészettel. Átveszi a nyugati központosított perspektívát, számos ikonográfiai és formai elemet. A *Trónoló Istenanyja* a *Gyermekekkel* Mária-típusában (megnyúlt arcfelépítésében) az ukrán vonásokat mutatja, ruhájának túlhalmozott díszítése, az arany háttér brokátszerű díszítése viszont nyugati befolyásról árulkodik. Mindazonáltal Tenecki műveinek szemlélete a keleti ortodoxia festészetének hagyományaihoz kapcsolódik, alkotásai ikonszerűen statikusak.

A magyarországi görög templomok kedvelt festőjévé vált szerb Tenecki mellett a budakalászi görög templom ikonosztázionjának mestere, a bolgár származású Toma Visanov művészete emelkedik ki, aki a szerb festővel egy időben, az 1780-as évek első felében dolgozott munkatársaival Magyarországon. Nagy Márta rámutat arra, hogy Visanov 1780 körül Karlócán tartózkodva elsajátította Teodor Kracun festői módszerét. Ez a szerb festő különféle irányzatokat egyesített műveiben. A szerb hagyományokhoz hozzáötözte egyrészt az ott már korábban asszimilált kijevi, bizonyos barokk vonásokat is mutató formákat, másrészt pedig felhasználta a bécsi Művészeti Akadémia által teremtett formanyelvet is. A magyarországi görög festészetben, pontosabban a görög

gök számára dolgozó művészek alkotásaiban, tehát a 18. század második felében lényeges stílusfordulat áll be. A barokk elemek ugyan már Mitrofan műveiben is kimutathatók, ám művészetükből hiányzik az az erős makedón kötődés, amely Mitrofan és a ráckevei műhely festőinek oeuvre-jében jelentkezett. Művészettopográfiai szempontból figyelemre méltó, hogy az 1760-as években a magyarországi görög jellegű művészeti tevékenység központjai hazánk délkeleti részére (Békés, Szentés), valamint Pest és Buda környékére estek.

Az 1800–1815 közötti fél évtized nagyon termékeny időszaka volt a magyarországi görög festészetnek, hiszen ez időben hat nagyméretű ikonosztázion felállítására került sor. Ebben az időszakban különösen figyelemre méltó az osztrák művészet hatása a magyarországi görög szertartású templomok ikonjain. A görögök számára dolgozó szerb mesterek (a késő barokk szemléletű Teodorović és a klasszicista Djukrović) is már a nyugati, közelebről az osztrák művészet követői. Anton Kuchelmeister viszont maga is bécsi származású. Legismertebb műve a pesti klasszicizáló görög Nagyboldogasszony-templom ikonosztázisa, amelynek képein – az itt-ott jelentkező nyugati ikonográfiai elemek mellett – a művész igyekezett az ikonográfiában a metabizánci festészet szellemét követni, jöllehet stílustörekvései már teljesen a korabeli bécsi akadémiai szemléletet árulják el. Anton Kuchelmeister pesti tevékenységével kapcsolatosan Nagy Márta fontos, eddig közzé nem tett dokumentumokat is elénk tár. Munkája végén szót ejt a népies jellegű görög ikonfestészet néhány magyarországi vonatkozású emlékeről. Könyvének végkonklúziójaként hangsúlyozza: „a magyarországi görög diaszpóra egyházművészetének története az mutatja, hogy a műalkotások ... megőrizték alapvető kötődésüket az anyaország művészetéhez, azaz a megrendelőket-használókat, az egyházi közösségeket – bizonyára nem is igazán tudatosan – létük minden megnyilatkozásában nemzeti és vallási identitásuk megtartásának szándéka vezérelte.” (45.)

Nagy Márta munkája természetesen számos új attribúcióval szolgál egyes művészek oeuvre-jét illetően. A 17. század végén és a 18. század elején Magyarországon működő görög festők konkrét, név szerinti meghatározását illetően korábbi dolgozatában (Limes 4, Tatabánya 1992) úgy vélte, hogy a *Lázár feltámasztását* ábrázoló, továbbá a *Krisztus megkeresztelését* megörökítő táblák egyazon mester alkotásai, mindkettő a Lázár-táblán olvasható Geórgiosz-mester keze munkája. Ebben a könyvben viszont a *Keresztelés* jelenetét az előbbi művész tanítványa kezétől származónak véli. A kérdés biztos eldöntése nem könnyű, azonos alakok nincsenek a két képen, az viszont bizonyos, hogy Krisztus ruhája díszesebb, mint Keresztelő Szent Jánosé, ám ez a különbség a két személy jelentősége közti különbségből is adódhat. Most egyébként csak névazonosságot vél a két szignált ikon jelzésében. Viszont vitán felül állónak tarthatjuk azt az attribúcióját, miszerint a miskolci Magyar Orthodox Múzeumban őrzött, magas művészi képességről tanúskodó *Sárkánnyal harcoló Szent György*-ikon annak a Mitrofan zográfának a műve, akinek az *Istenanyja a Gyermekekkel*, a *Szenvedéstörténet eseményeivel*, szentekkel hasonlóképpen igen jó minőségű alkotása. A két ikon azonos mestertől származik, hiszen ennek a képnek a bal sarkában szereplő Szent György-ábrázolás majdnem teljesen megegyezik az előző képpel.

Nagy Márta a magyarországi görögség egyházművészetét a maga teljességében kívánja, az emlékek teljes és



pontos katalógusszerű bemutatásában közzétenni. Az *Ikonok, ikonosztázionok* az első része a két kötetre tervezett munkának, ez a könyv a címben megjelölt emléktárgy legjellemzőbb, legnagyobb számú tárgytypusait közli. A szerző fontos eredményeket ért el az egyes, jórészt publikálatlan művek attribúálásának kérdésében. Különösen kiemelendő, hogy elsőként határozta meg annak a folyamatnak menetét, irányait, amely a magyarországi ikonfestészet történetben lezajlott. A munka nemcsak

művészettörténeti szempontból jelentős, hanem mentálástörténetileg is, hiszen jól példázza a magyarországi görög nemzeti kisebbség különféle eszméi igazodásait, a hagyományokhoz való kötődés időbeli változásait, az asszimiláció tényezőit, mértékét. A könyv ezáltal kiemelt helyet foglal el újabb művészettörténeti irodalmunkban, sőt nemzetközi vonatkozásban is jelentős.

Kádár Zoltán

## RUZSA GYÖRGY: A RÉGI OROSZ FESTÉSZET KAPCSOLATAI A KEZDETEKTŐL A XVI. SZÁZADIG. BUDAPEST 1998, 187 OLDAL, 143 KÉP

Ígéretes téma, ha egy művészi kultúrának a többi hasonló adottságú és fejlődésű stílusvilággal való összefüggéseit vizsgáljuk. A régi orosz festészet kapcsolatait kutatva főként négy kérdés merülhet fel: 1. Milyen volt az egyes helyi iskolák egymás közti viszonya? 2. Miként kapcsolódott ez a festészet a környező, hasonló kulturális adottságú területek (Arménia, Grúzia) művészetéhez? 3. Hogyan viszonyul az orosz fejlődés a kelet-európai művészetet meghatározó bizánci festészethez? 4. Milyen kapcsolatban állott a nyugati – elsősorban az olasz – festészettel?

A válaszadásra a magyar kutatók közül különösen Ruzsa György lehet alkalmas, hiszen ő egyetemi hallgató kora óta foglalkozik az orosz festészettel. Abban a szerencsében volt része, hogy a középkori orosz festészet nemzetközi hírnévnek örvendő kutatója, Viktor Lazarev irányítása mellett készíthette el kandidátusi értekezését, amely a régi magyar és orosz festészet kapcsolatairól szólott. Moszkvai tanulmányai óta is több ízben volt alkalma az orosz festészet múltjának kutatására, most megjelent könyve tehát évtizedek munkásságára épül.

Ruzsa György könyvének bevezetéseként a problémakör további vizsgálatának kritikai elemzését nyújtja, hangsúlyozván, hogy ő – a korábbi kutatások hiányosságát pótolandó – a hagiografikus irodalmat is felhasználja. Ezt követően az egyes orosz városok (művészetük kialakulásának történeti sorrendjében felsorolva – Kiev, Vlagyimir-Suzdal, Jaroszlav, Tver, Novgorod, Pszkov, a kelet-orosz régió, majd végül a moszkvai központtal kialakult régi orosz festőműhelyek) legjellegzetesebb festői alkotásait elemzi, főként esztétikai, hagiografiai és műhelyszempontok szerint, a kapcsolatok kérdésében főként mestere, V. N. Lazarev véleményére támaszkodva. Sajnos az analógiaként említett nem oroszországi emlékek képét nem közli a könyv, ez megnehezíti az összehasonlítások ellenőrzését, sőt – ami ennél is nagyobb problémát jelent – a kiadó kevés gondot fordított a közölt képek minőségére, ezek – a címlapot ékesítő, élénk színekben tündöklő Rubljov-ikon kivételével – általában tónustalanok, meglehetősen sötétek.

A könyv elején a kijevi festészetről olvashatunk: szó esik arról, hogy az ottani barlangkolostor *Paterikonja* szerint a Barlangkolostor „Istenanya elszenderedése”-templomát konstantinápolyi mesterek készítették (21.). Ebben a fejezetben ír Ruzsa György Magyar Mózes tevékenységéről is. A „Jurjevskoje-evangéliumos könyv” festője szerinte nem magyarországi szláv volt, mint Lazarev véli, hanem „valószínűbb, hogy magyar művész” (25.). A Vlagyimir-Suzdal fejezetben ír először a

szerző a „Vlagyimiri Istenanya”-képről, melynek alább – gazdag összehasonlító orosz anyaggal – külön fejezetet is szentel (ebben szó esik arról is, hogy Esterházy Pál az 1696-ban megjelent *Menyei Korona* című művében részletesen beszél erről a képről (165–166.)). A jaroszlavi és tveri festészetet vizsgáló fejezetben említést tesz a szerző az orosz festészet legkorábbi itáliai kapcsolatairól. Az orosz–bizánci művészeti összefüggések szempontjából nagyon fontos az a levél, melyet Bölcs Jepifanyij szerzetes a konstantinápolyi Hagia Szophiát ábrázoló rajzról ír Kirill apátnak, mely a rajz szerzőjét, Feofan Greket – eredeti nevén Thephanészt – mutatja be (a levél teljes magyar fordítása a 60–61. oldalon olvasható). Ennek a görög művésznek alkotásai a novgorodi festészet fejlődésére döntő hatást gyakoroltak. Ruzsa György szerint „a novgorodiak sokkal realisabban látták a világot (ti. mint a bizánciak, K. Z.), távol állottak az elvont nehézkes teológiai problémáktól, szabadabban lélegezhettek ... A sokféle szellemi áramlat is segíthetett Feofan Greknek abban, hogy eltávolodjék a betegesen szőrszálhasogató, tekintélytisztelő hivatalos bizánci teológiától” (63–64.). Majd alább így ír: „Az oszlopos szentek azért vonzhatták a művészt, mert a hészükhaszták ezeket a világtól elforduló, elméledéseknek élő szenteket tekintették elődeiknek... A művész nem szakított Bizánc kulturális eredményeivel, melynek orosz földön talán legkiválóbb ismerője volt. Bizánzból hozott aszketizmusát fontosnak tartotta, mert hozzásegítette ahhoz, hogy tisztán lásson a megboldult világban. A bizánci egyház hivatalos nézeteivel viszont csak részben tudott azonosulni. Új és mélyebb spirituális keresztény fölfogásból kiindulva igyekezett megérteni az embert” (64.). Ez a megfogalmazás némi ellentmondást hordoz magában, mert kétségtelen, hogy a hészükhaszmus nem volt hivatalos bizánci teológia, de maga a szerző is bevallja, hogy Thephanész mily mélyen kapcsolódott a bizánci világhoz.

A nagy görög művész szemléletével kapcsolatosan fel kell vetni egy sajátos ikonológiai problémát. A *Szentháromság*-freskó kompozíciója úgy van felépítve, hogy a szembeforduló középső, hatalmas angyalak szárnyai alatt szinte megbúvik a másik két – jobbról-balról, oldalnézetben bemutatott –, méretre is kisebbnek tűnő angyal (a könyvben a 43. kép sajnos széléin csonka, s ezért a kompozíció teljes monumentalitása nemigen érzékelhető). Az említett ábrázolás – ha úgy interpretáljuk, miszerint a középső alak az Atya – tökéletesen fejezi ki a keleti ortodox teológia tanítását: Krisztus – a jobbra elhelyezkedő angyal – az Atyától származik, a balra levő, a Szentlélek pedig az „Atyától ered” (szemben a római



„Filioque” dogmával). Ám a kutatók, így P. Gabriel Bunge, úgy vélik, hogy a rubljovi „Trojca”-hoz hasonlóan, a középső alak nem az Atya, hanem a megváltó Krisztus. Ez viszont dogmatikailag teljesen más értelmezést nyer, Krisztus szerepének ilyen túlhangsúlyozása a monofizitizmus Krisztus-felfogására utal. Vajon csupán a kompozíció zárt, monumentális egysége kedvéért emelte volna ennyire ki Theophanész Krisztus alakját? Vagy valóban az Atyát jeleníti meg a középső alak? Nyitott kérdés...

Teljesen egyetérthetünk a szerzővel, midőn azt írja a Rubljov által festett *Szentháromság* eszmei tartalmáról szólva, hogy ebben „fölfedezhetjük az orosz kolostorokban gyakran olvasott Nagy Baszileiosz, Szír Izsák, Ioannész Klijmakhoz, Dionüsziosz Areopagitész műveinek hatását is”. Az utóbbi gondolatait szó szerint idézi is Ruzsa György (126.). A bizánci „hivatalos” teológia hatása tehát tagadhatatlanul érvényesülhetett az orosz világban ...

Rubljov említett művével kapcsolatban némely orosz kutató protoreneszánsz, ill. reneszánsz vonásokról szólt. Ha összevetjük ennek a stílusát, amely 1424–1427 közt készült, Masaccio és Masolino freskóciklusával, amellyel ők 1424–1428 közt a firenzei Santa Maria del

Carmine Brancacci-kápolnáját ékesítették, akkor igazolva látjuk Ruzsa Györgynek Lazarevével egyező állítását, mely szerint: „Nem alakult ki sem orosz protoreneszánsz, sem pedig orosz reneszánsz. Orosz földön gyökeres társadalmi változásokat ekkortájt nem figyelhetünk meg, az egyéniség szabad kibontakozását sem ... (134.). Csak a következő, 16. század folyamán beszélhetünk orosz földön némileg szabadabb művészeti felfogásról: az ún. Sztroganov-iskola alkotásaiban „megfelelő mértékben és áttételesen az egyetemes barokk áramlatai is beépültek” ennek a csoportnak ikonjaiba (154.). Viszont hasznos lett volna, ha a szerző arra is rámutat, hogy Oroszország szomszédságában, így Arméniában és Grúziában kialakult festészet miként viszonyult az orosz művészet felfogásához.

Ruzsa György művének végén ismét iránymutatója, Lazarev szavait idézi, mégpedig azokat, amelyekben a középkori orosz művészet Bagomater-ábrázolásait mint az anyai szeretet jellegzetes, a bizánci világtól eltérő humanizmusát dicsőíti. Ám ne felejtjük el, hogy a *Glykophilousza* (az „édesen szerető Istenanyja”) képtípusát nem az orosz, hanem a bizánci művészet teremtette meg...

Kádár Zoltán







## FEJÉR MEGYE MŰVÉSZETI EMLÉKEI. SZERKESZTETTE ENTZ GÉZA ANTAL ÉS SISA JÓZSEF. SZÉKESFEHÉRVÁR 1998, 267 OLDAL, 56 ÁBRA, 116 KÉP

Kíváncsisággal és némi lappangó féltékenységgel vettem kézbe az MTA Művészettörténeti Kutató Intézete és a székesfehérvári Szent István Király Múzeum közös kiadványaként megjelent *Fejér megye művészeti emlékei* című topográfiai kötetet. Féltékenységem gyökere ott keresendő, hogy miközben a műemlékvédelmi hivatal kötelékében sok éves topográfiai ténykedés, anyaggyűjtés, költségvetés- és programkészítés ellenére topográfiai kötetekről még mindig csak beszélünk, addig a Kutató Intézetben – lám – testet öltött Fejér megye „középtopográfiája”.

Kíváncsiságomat mindenekelőtt a műfaji megjelölés keltette fel. Az előszóban megfogalmazott szándék szerint a kötet *kísérlet* egy olyan új topográfiai műfaj létrehozására, amely a „kistopográfiákkal” szemben némileg gazdagabb és árnyaltabb bemutatást enged meg, a megfogalmazás tömörsége és a világos szerkezet megtartása mellett azonban érdemesnek véli néhány ponton továbbfejleszteni őket. Kiindulópontnak Genthon István háromkötetes *Magyarország művészeti emlékei* című művét, valamint általánosságban a német és osztrák *Dehio-féle* köteteket jelöli meg az előszó.

Eltérést – és bővítést – jelent a fentiekhez képest a jól összefogott bevezető tanulmány. Az áttekintés a legkorábbi – újkőkori – kultúráig nyúlik vissza és magába foglalja a közelmúlt településképi sajátosságait is. A szerző (akinek kilétét a kötet sajnálatos módon elhallgatja, valamint anonim az előszó megfogalmazója és a jól sikerült angol összefoglaló fordítója is) szigorú időrendben összegzi a megye területén fennmaradt tárgyi kulturális örökség történetét. A 17–18. századtól kezdve a megnövekedett emléktanyag árnyaltabb bemutatásához a funkció szerinti bontás rendezőelvét választja, a szakrális emlékeket követik a világi épületek, kastélyok, középületek és lakóházak, végül az egyéb épített objektumok és kertek, majd külön egységként a megye településfejlődésének áttekintése. Bevezető tanulmányokat az eddigi gyakorlat szerint csak a nagytopográfiák közöltek, abból a megfontolásból, hogy csak a teljességre törekvő, forrásokra alapozott anyagfeldolgozás teszi lehetővé egy-egy régió művészettörténeti sajátosságainak felvázolását. A „középtopográfiai kísérlet” részeként a szerkesztők úgy döntöttek, hogy megelőlegezik ezt az összefoglalást, másként fogalmazva összefoglalják mindazt, amit az eddigi munka – mindenekelőtt a helyszíni lejárások tapasztalata – a felszínre hozott. A bevezető tanulmány nyomán kirajzolódó tendenciák és súlypontok minden bizonnyal támpontul szolgálnak az olvasónak az emlékek értékelésében. Ugyanakkor az anyag feldolgozottságának mértéke és – feltehetően – a terjedelmi korlátok is vitatható, ill. igen vázlatos megfogalmazásokat eredményeznek. A katolikus újjáépítés itt vázolt menete pl. nemcsak Fejér megyére jellemző, hasonló módon zajlott

az ország más, korábban török megszállás alatt álló területein is. Ugyanez mondható a protestáns egyházak építőtevékenységének alakulásáról, ami országos jelenség, vagy a 19. század elején is jelenlévő provinciális barokk stílusmegnyilvánulásokról, aminek Borsod-Abaúj-Zemplén, Heves vagy Baranya vonatkozásában, de még Vas megyében is szép számmal akad példája. Ezzel szemben érdekes – és nagyobb hangsúlyt érdemelt volna – a klasszicista szakrális építkezés pregnáns jelenléte a megyében, kivált, hogy nem hozható összefüggésbe a megyeszékhely kisugárzásával. Töredékes maradt a kép a megyében dolgozó mestereket illetően is, legyen az az országos jelentőségűek köre (amely kategóriában a 18. században egyedül Dorffmeister István kerül kiemelésre felcsúti oltárképe révén, de pl. Johann Cymbal martonvásári falképe jogán már nem), vagy a székesfehérvári Rieder család – *œuvre*-jük körvonalazását szívesen látnók egy megyei topográfia bevezető tanulmányában.

A *Címszavak* fejezetcímet viseli az emlékeket a helységek alfabetikus rendjében tárgyaló részletes szakasz, amely tág időhatárok között mozog. A legkorábbi ismertett emlékek – a bronzkori földvárak – hagyományosan a régészeti topográfiák tárgykörébe tartoznának, míg a feldolgozás 1970 körül megszabott felső időhatára bővítésként, nyitásként fogható fel, hiszen az utóbbi 150 év(!) emléktanyagából a műemlékjegyzékben és az eddig megjelent topográfiai kötetekben is éppen csak mutatóban szerepel néhány reprezentatív példa. Ennek az emléktagnak szisztematikus felmérése csak egy-egy szűkebb területen történt meg (pl. Ferkai András munkáiban), s bár a védett emlékek száma az 1980-as évek óta nőtt ebben a körben, az elmaradás óriási és következtetésképpen veszteségeink máris nagyok. Ennek – s olyan külföldi példák, mint a La Manche-csatorna alatti vasúti alagút és a fogadó állomások védelem alá helyezése – ellenére a hivatalos műemlékvédelemben általában vita tárgyát képezi a kíváncs korszakhatár kijelölése. A Fejér megyei topográfiában bátran megjelölt 1970 körüli időszak jó referenciapont lehet a jövőben. Az időhatár megjelölése azonban nem műfaji kérdés, bármely (kis-, közép- vagy nagy-) topográfiai munka a tradíciókhoz képest jelentősen kibővített időhatárokkal kell hogy számoljon a jövőben.

A nagytopográfiák felé mutat a helységek történetének rövid ismertetője és a felsorakoztatott objektumok száma. A helységtörténeteknél, úgy érzem, sikerült konzekvensen végigvihető, az új műfajnak megfelelő stílust és terjedelmet létrehozni. Nem ilyen egyértelmű az olvasó benyomása az objektumok feldolgozása tekintetében. Tény, hogy impozáns mennyiségű műemlék került regisztrálásra – feldolgozottságuk azonban nagyon eltérő mélységű. Valóban csak illusztráció jelleggel egyetlen



példát említve: míg a fehérvár-surgói római katolikus templom története kapcsán a 1960-as években eszközölt restaurálás építésének nevét is megismerjük, a római katolikus temetőről mindössze ennyi áll: *Sírkövek, legkorábbi a 19. sz. elejéről*. Lehet, hogy ez kifejezett szerkesztői szándék, lehet, hogy a válogatásnak erre a szabadságára utal az előszó, amikor *némileg árnyaltabb bemutatást* ígér. Ha így van, akkor azonban nagyon komolyan felmerül a kérdés: kinek készül voltaképpen a „középtopográfia”?

Az előszóban említett, kiindulópontot képező munkák közül Genthon Istváné alpmű volt, amely szándéka szerint a nagytopográfiák elkészültéig szolgált volna elsődleges referenciaként a szakma és a nagyközönség számára egyaránt. Anyaggyűjtése – jól megindokolt módon – az 1850-es évekig terjedt. A rendelkezésére álló módszerek (a terepbejárást esetenként levelezés útján gyűjtött adatokkal volt kénytelen pótolni) korlátain belül teljességre törekedett. Georg Dehio egykori célkitűzése ezen a ponton eltér: a Dehio-féle kistopográfiák kifejezetten nem törekedtek teljességre. Az emlékek válogatott körét dolgozzák föl szakmai kézikönyv igényességével olyan formában (innen a tömörség és a kis formátum), hogy a kötetek a helyszínen is könnyen kézbe vehetők legyenek. A célkitűzés sikeres megvalósítását mutatja, hogy a sorozat kötetei az érdeklődő nagyközönség körében is kedvelt művészeti kalauzzá váltak. A Fejér megyei kötet – bevallottan – mindkét célkitűzést magáévá tette. *Igényeink szerint teljességre törekedett* – s ez teljesen jogos igény, ha tekintetbe vesszük a magyarországi emlékanyag topográfiai feldolgozottságának siralmas szintjét. Ugyanakkor, úgy tűnik, nemcsak tekintetbe veszi, hanem egyenesen meg is célozza a nagyközönséget és – megköszöntöm – a kulturális turizmus szélesebb rétegeit. Erre utal pl. a választott második nyelv (angol), de még sokkal inkább a borító belső oldalán közölt megyetérkép, amely a *jelentősebb művészeti emlékeket* tünteti fel. A jelkulcs szerint ezek a következő hat csoportba sorolhatók: templom, múzeum, városi együttes, kastély, középkori rom, történeti park. Nem szeretnénk azt gondolni, hogy itt műemléki kategóriák felállítására történt kísérlet, ezért nem is fűzünk hozzá kommentárt. Ebben az esetben azonban csak mint az érdemleges turisztikai célpontokat feltüntető térképet tudjuk értelmezni ezt a mellékletet.

A további illusztrációk is hasonló kérdéseket vetnek fel. A „középtopográfia” előszóban megfogalmazott célkitűzése a szöveg lehetőség szerinti minél gazdagabb illusztrálása. Ezt esetünkben egyrészt szöveg közé szerkesztett térképek és alaprajzok (esetenként homlokzati nézettel kombinálva), másrészt függelékben közölt fotók teljesítik – mindhárom esetben válogatás jelleggel, a teljesség igénye nélkül. A térképek láthatóan egységesen átrajzoltak, és az előszó tanúsága szerint zömmel az 1850-es évektől folyamatosan zajló kataszteri felmérés alapján készültek. Közel sem egykorúak tehát maguk a kataszteri térképek sem, s az előszó jelzi, hogy más forrásokat is igénybe vettek a térképmelléletek elkészítésekor. Kíváncsi lett volna tehát a képaláírásban jelezni, hogy egy-egy település térképe mikori állapotot tükröz. Az alaprajzok esetében még zavaróbb a hiányos feliratozás. Csak a kolofonból tudhatjuk meg, hogy az *építészeti rajzokat* Cser István készítette, akire adatközlői minőségében az előszó is utal. Az a tény, hogy Cser István topográfiai berkekben avatott szakemberként tartják számon, mindazonáltal nem igazít el a tekintetben, hogy az „építészeti rajzok” az ő saját felmérései-e, netán meglévő

felmérések helyszíni ellenőrzésével, avagy csak egységesített átrajzolásával van-e dolgunk. Ez nem pusztán szerzői jogi kérdés. A pontos felmérés tudvalevőleg az egyik legfontosabb eszköze az épületek megismerésének, és mint ilyen, a topográfiai munka elképzelhetetlen nélkülük. A Fejér megyei középtopográfiában tapasztalt eljárás azonban azt a látszatot kelti, hogy a szerkesztők a felmérő építés közreműködését háttér munkának, a publikált alaprajzokat pedig elsősorban illusztrációnak tekintik. A képanyag változatos, de inkább illusztratív, mint dokumentatív jellegű. Ez érthető és elfogadható, de valamelyest szigorúbb válogatást itt is elképzelhetőnek tartanánk. Példaként Dunaújvárost említem, ami kilenc képpel szerepel, árulkodva arról, hogy az újdonság ereje a szerkesztőt is magával ragadta. Talán érdemes lett volna legalább egy oldalt átengedni pl. Pusztaszabolcs vasbeton szerkezetű katolikus templomának. Az illusztrációs anyagot együttesen szemlélve az a benyomásunk, hogy pontosan körülhatárolt, célzott közönség híján nehezen összeegyeztethető szempontrendszerrel találhat magukat szembe a szerkesztők: a településtérképek és a számos alaprajz közlésének igénye a topográfiai hagyományokból fakad, míg a képválogatás inkább a megyei képeskönyvek követelményeire igazodik.

A szöveg és az illusztrációs anyag alapján a kettős célkitűzés sikerét mérlegelve úgy látjuk, hogy a kötet „szakmai kézikönyv” aspektusa vált a vállalkozás fájdalmasan sérülékeny pontjává. Az új kötet tartalmát nem a hivatalos műemlékjegyzékkel (mert az annyi esetleges változáson esett át közel ötven éves története során), hanem Genthon István egykori *Magyarország műemlékei* (Akadémiai Kiadó, Budapest 1951) című munkájának vonatkozó részével összevetve azt kell látnunk, hogy a tételek száma jelentősen megnőtt. Ez elsősorban az időhatárok széthúzásának köszönhető és nemcsak új objektumok, hanem új települések felvételét is eredményezte. Ugyanakkor, mint arra fentebb már utaltunk, a felvett objektumok feldolgozásának mértéke igen eltérő. Némi általánosítással azt mondhatnók, hogy általában azok az emlékek kaptak hosszabb cikkszót, melyeket Genthon egykori művében már lajstromba vett, míg az újonnan felvett objektumok leírása nem több regisztrálásnál. Kivételesen természetesen akad, s az igazság kedvéért meg is szeretném említeni ilyen szempontból Rácalmást vagy Sárbogárdot – s nem ezek az egyetlenek, de példa is bőven van. S éppen ez az, amit kifogásolunk. Ez az egyenlenség objektum és objektum, település és település feldolgozási szintje között sajnos arra utal, hogy a topográfiai mű nem készült el. Ez azt is jelenti, hogy a „középtopográfia” mint műfaj ezzel a kötettel nem született meg. Amit kézben tartunk, az egy munkafolyamat közbülső fázisáról készült jelentés: leginkább egy készülő nagytopográfia vázlataként értékelhető.

Az egyes műemlékek feldolgozásához nem kívánok hozzászólni, egyrészt azért, mert – bevallom – nem ismerem annyira a megyét, másrészt azért, mert elfogódottá tesz a jeles szerzőgárda. Ahogy azonban ez ilyenkor lenni szokott, az ember csak felüti azt, ami számára legismertebb, s csak nem tudom megállni, hogy meg ne említssem, hogy a lovasberényi kastélyban nincs emeleti díszterem a cikkszó állításával ellentétben, van azonban tő a parkban, s jó majorsági épületek a kastélytól É-ra és K-re, amelyek mind említésre méltóak volnának; vagy az ún. Garibaldi-kastély nem Tabajd névtelen külterületén, hanem Bélápa-pusztán található. Szórszállhasogatásnak



tűnhet, de az épületleírás pontossága topográfiai mű esetén mégiscsak elsődleges szempont, mint ahogy az a helyrajzi hűség is. A példaként említett félreírások óhatatlanul bizalmatlanságot keltenek.

Ha már szó esett a szerzőkről, megemlíteném a topográfia-készítés egyik általános nehézségét. Általában az a tapasztalatom, hogy nem lehet, de nem is érdemes a szerzők körét túl nagyra szabni. A legkörültekintőbb instrukciókkal is legfeljebb azt lehet elérni, hogy a szerkesztő által fontosnak ítélt momentumok semmi esetre se kerüljék el a felvételező figyelmét. Egységesített szöveget kívánni embertelen dolog. Szerkesztője válogatja, hogy mit tart jó épületleírásnak, topográfiai felvételnek, nem hiszem, hogy csak egyetlen jó megoldás létezik. A kézikönyv használhatósága azonban megkövetel bizonyos fokú egységesítést, nem annyira a leírás stílusát, mint inkább szerkezetét illetően. Minél több szerzővel dolgozik egy kötet, ez annál nehezebben elérhető. Ha a Fejér megyei topográfia kapcsán az én személyes ízlésemet kellene demonstrálni, akkor Alcsútdoboz felvételét említeném.

A kötetet lapozgatva az egységes szemlélet érvényesítésén túl a topográfiai műfaj számos nehézségét be lehet mutatni. Hogy a dolgok elején kezdjük, nem könnyű elhatározásra jutni a helységnevek tekintetében – a mutató általában áthidalja a település-összevonásokból, középkori nevekből, kihalt majorokból, helyi elnevezésekből adódó nehézségeket. Akkor azonban nem szabad az indexet általában helynévmutatóként is használni, mint teszi ezt a Fejér megyei kötet. Nagyon fontos volna az objektumok pontos helymegjelölése, különösen külterületi emlékek esetében. A *Sárszentmihály, Kereszt a Szőlőhegyen, mészkő, 1846* típusú leírás gyakorlatilag azonosíthatatlanná teszi az emléket – hasonló meghatározások végtelen sorát említhetném a kötetből. A leírás nem lehet tömör az objektum azonosításának rovására. A szinte vakon kiemelt sárszentmihályi feszület egyúttal ezt is példázza. A fukar leírást nemcsak a feszületeknél kifogásolom, ahol valóban sokszor nehéz egyedi jellemzőt megfogalmazni, de ugyanez az eljárás pl. a Nepomuki Szent János-szobrok esetében is, ahol az ikonográfia módját adna árnyaltabb meghatározásra, sőt még olyan összetettebb emlék vonatkozásában is, mint pl. egy Kálvária. Mindkét példát Pustavámról vettem: *Nepomuki Szt. János-szobor (Mórra vezető úton). Mészkő, 18. sz. 2. fele; Kálvária (Petőfi S. u. feletti dombon). 18. sz., rongált.* Ezek a tételek azonnal felvetnek két további kérdést. Először, meglepőnek találtam, hogy a kötetben a leírást a szabadterei szobrok esetében az anyagmegjelölés váltotta ki, holott kőanyagot szemrevételezéssel kevésbé lehet meghatározni, mint egy ábrázolási formát. Másodszor kérdés, hogy a topográfiában kell-e állapotra utalni, mint történik a pusztavámi Kálvária esetében – de a kötetben nemegyszer máshol is. Ha tesszük, akkor a rongálás mikéntjét is fel kellene jegyezni, ellenkező esetben az információ nem használható. Sajátos nehézséget jelenthet a topográfia-készítésben egy olyan szempont, amelyre a Fejér megyei kötet pozitív oldalról világít rá. Nevezetesen az, hogy adódhatnak egy földrajzi területnek olyan szeletei, amelyekre nem könnyű értő szerzőt találni. Tácsorsium igen alapos feldolgozása mutatja, mit tesz, ha van hadra fogható specialista. Negatív történeti példaként említhetném az 1960-as években Esztergom feldolgozatlansága miatt kiadatlanul maradt Komárom megyei topográfiai kötetet. Ma valószínűleg inkább a nagytopográfiai elveit hagynánk sérülni, mintsem veszni

egy nyomdakész kéziratot. E tekintetben a megyeszékhely feldolgozása nélkül kiadott Fejér megyei topográfia valószínűleg követőkre fog találni. Végül, de nem utolsósorban az egyik legnagyobb gondot jelenti az anyaggyűjtés és a közlés között eltelt idő korlátozása. Az előző tanúsága szerint a kötet megvalósulásához mintegy 15 évre volt szükség – nem kevés idő, s a végeredmény nem tökéletes.

A kötet által demonstrált topográfia-készítési nehézségek sokszor és ismételtelen felmerülnek, különösen olyankor, amikor műemléki törvény, politikai vagy hivatalvezetési akarat pressziója arra szorítaná azokat, akiket módjában áll szorongatni, hogy „adná már ki azt, amije van” – mondván, nem lehet végtelenségig anyagot gyűjteni és látható eredmény nélkül a költségvetést csapolni.

A Fejér megyei „középtopográfiát” jobban megismerve kezdeti féltékenységem így aztán őszinte köszönetté alakult, amiért sok munkával vállaltak a szerkesztők egy olyan kísérletet, ami elengedhetlenné teszi a magyarországi műemléki topográfiák néhány alapvető kérdésének végiggondolását. Mindenekelőtt szembesíti a hivatalos műemlékvédelmet azzal, hogy nem futamodhatik meg a topografizálás mint feladat elől. Megalakulása pillanatától az éppen aktuális műemléki szervezet újra és ismételtelen megfogalmazott elsődleges feladata a műemlékek regisztrálása volt. Csak a műemlékek megismeréséből és osztályozásából következett és következhetett a helyreállítási feladatok meghatározása. Nem állítom, hogy ez mára feledésbe ment volna, de semmi esetre sincs kellő hangsúllyal jelen. Mindenesetre az OMvH több külföldi (jelesül a német) műemlékvédelmi intézményhez hasonlóan láthatóan tehetetlenül vergődik a jól használható (gyors)inventáriumokat sürgető gyakorlati műemlékvédelem és az alapos feldolgozást reprezentáló nagytopográfiát áhító szakmai lelkiismeret dilemmájában. Szeretné hinni – kényelemből, konfliktuskerülésből, pénz- és szakemberhiánytól tartva, és ezer más, egyáltalán nem szakmai okból kifolyólag –, hogy a műemlékvédelem feladatai a védett emlékek körén belül keresendők. Nem teheti. Minden nehézség ellenére meg kell találnia a módját az ország helyszíni bejárásán alapuló topográfiai felvételére. Ez elsődleges feladata. A Fejér megyei kötet megjelenése és az előszóban megfogalmazott célkitűzések rámutatnak arra, hogy nincs késlekedni való idő: a szakmai és társadalmi igény kényszerítő erővé vált. A kötet azonban figyelmeztet arra is, hogy pontosan meg kell határozni, hogy milyen célra, kinek készül egy-egy műemléki regiszter. Ennek alapján körül kell határozni a tartalmat és a terjedelmet egyaránt, különben a végeredmény mintegy „eltéved” a lehetséges műfajok között. A „középtopográfiai kísérlet” fényében úgy tűnik, a felvételezés és közzététel tekintetében továbbra is érdemes a hagyományos munkafázisokban gondolkodni. Strukturált, egymásra épülő anyaggyűjtéssel – de a helyszíni lejárástól soha nem eltekintve – mindenekelőtt országos inventáriumot kellene felvenni (az idegen szót a műemlékjegyzéktől való megkülönböztetés végett használjuk). A gyakorlat nyelvére fordítva ez azt jelenti, hogy kibővített időhatárokkal és helyt adva az időközben a műemlékvédelem látókörébe került újabb épületfajtáknak (pl. az ipari műemlékeknek), először is ki kellene egészíteni Genthon István 1951-es jegyzékét. Ezt aztán szakmai kapacitás, anyagi tehetség s bármilyen más szempont függvényében, s mindíg azon a területen, ahol a legrentábilisabbnak mutatkozik a vállalkozás, folyama-



tosan mélyíteni és bővíteni kell. Sajnálatos, hogy az alapvető célkitűzés tekintetében nem tartunk előbbre, mint elődeink 1847-ben, vagy Genthon István 1951-ben. Egy nagy előnyünk azonban van velük szemben s ez az elektronikus adatkezelésben rejlik, ami a feldolgozás és a publikálás terén legalább óriási könnyebbséget jelent. Ha a módszeres anyaggyűjtéshez és korszerű adatfeldolgozáshoz társul annak elfogadása, hogy topográfiát nem lehet máról holnapra csinálni, egyszersmind azt is szem előtt tartanánk, hogy ha holnap elkészülne, sok tekintetben akkor is bűnösen megkésettnek bizonyulna, akkor elindulhat egy olyan munkafolyamat, mely belátható időn belül eredménnyel járhat. A műemléki regiszterek mellett – a Fejér megyei kötet célkitűzésének megfelelően – sor kerülhetne pl. a szakmai közvéleményre rugalmasan reagáló topográfiai feldolgozások

megjelentetésére, Fejér megyei példánál maradva pl. egy önálló dunaújvárosi kötetre. Szeretnénk hinni, hogy a védett műemlékállomány két éve folyó revíziója s ennek első eredményeként a közeljövőben megjelenő új Heves megyei műemlékjegyzék már ennek a folyamatnak manifestuma lesz.

Minden kritikai észrevétel és tagadhatatlan hiányság ellenére tehát úgy találjuk, hogy a „középtopográfiai” kísérlet fontos és tanulságos momentum a hazai topográfiai kutatásoknak. Köszönet illeti mindazokat, akik megjelenését lehetővé tették, különösen is Farkas Zoltánt, a Szent István Király Múzeum munkatársát, akire a sokéves kézirat összeszerkesztésének hálátlan feladata hárult.

Somorjay Sélysette

## RIPPL-RÓNAI JÓZSEF GYŰJTEMÉNYES KIÁLLÍTÁSA. MAGYAR NEMZETI GALÉRIA, BUDAPEST 1998

Több éves előkészítő munka után 1998 márciusában, a Tavaszi Fesztivál rendezvényeként nyílt meg Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában.[1] Bár az esemény nem kapcsolódott Rippl-Rónai életének egyetlen kerek évfordulójához sem, a kiállítás jogosultságát, időszerűségét senki sem vonta kétségbe, szakma és nagyközönség egyaránt örömmel üdvözölte azt a nagyszerű lehetőséget, hogy több száz – jelentős részben minden vitát, kétséget kizáróan kiváló – műalkotást több hónapon át élvezhetett, tanulmányozhattott. (Köztük néhány eddig soha ki nem állított remekművet is.)

Maga a tárlat a gondos gyűjtés és válogatás, valamint a jól átgondolt elrendezés nyomán az egész életművet bemutató, a művész jelentőségét méltóképpen reprezentáló kiállítással kerekedett. (A Nemzeti Galéria földszinti terem sorának lehetőségeit és korlátait nem érdemes minden alkalommal újra vitatni, ezek megkerülhetetlen adottságok.) Ez a rendezés mindenesetre jól alkalmazkodott a körülményekhez, határozottan elválasztotta az életmű korszakait, értelmezte a művész fejlődését, sőt értékelt is, hangsúlyokkal, arányokkal, a művek mennyiségével is a pálya csúcspontjaira terelte a figyelmet.

A látványként, vizuális élményként is elsőrangú rendezést jól kiegészítette a kiállításhoz készített, hatalmas méretű, tanulmánykötetté növekedett katalógus. A katalógus feladata nyilvánvalóan a kiállítás szolgálata: tájékoztatni kell a látogatókat, az érdeklődőket és a gyűjtőket – egyrészt a művész életéről és munkásságáról, másrészt az éppen kiállított művekről. Ebben a feladatban benne rejlik a művészmonográfia, s a tőle elválaszthatatlan *œuvre-katalógus* elkészítésének lehetősége. Bár az utóbbi években volt példa rá, hogy a nagy terjedelmű, tanulmánykötet jellegű katalógusok valóságos művészmonográfiává teljesedtek, ez azonban nem lehet általános követelmény. A Rippl-Rónai-kötet nyilvánvalóan nem is tűzött ki ilyen célt: a témakörök kijelölése, a tanulmányok sorrendje nem is akarja a monográfia látszatát kelteni. (Ez még akkor is igaz, ha – ismerve a hasonló katalógusok elkészülésének történetét – joggal feltételezzük, hogy eredetileg a megjelentnél több tanulmány megírását tervezték, amelyek végül is – különféle okok

ból – nem készültek el időre. Teljes *œuvre-katalógus* pedig Rippl esetében a kiállítás kapcsán természetesen szóba sem kerülhetett, egyrészt mert a művek feltételezett száma oly nagy, hogy legfeljebb a tizedét lehetett kiállítani, másrészt mert az életmű egészének összegyűjtése, feltárása, tudományos feldolgozása – éppen a művek nagy száma, szétszóródottsága, továbbá a hamisítványok sokasága miatt – még nem tart ott, hogy összeállítható lenne a teljességet megközelítő, optimális bizonyosságot kínáló lista.)

A katalógust tehát nem a művészmonográfia mércéjével kell mérnünk, bármennyire is kívánatos lenne ennek elkészülte, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy mind a tanulmányok, mind a műjegyzék tételei igen sok olyan problémát vetnek fel, amelyeket kielégítően csak egy teljességre törekvő tudományos monográfia tud majd megoldani.

A most megjelent katalógus tehát csupán egy Rippl-Rónairól szóló, laza szerkezetű, többé-kevésbé egymásra utaló, egymásra épülő írásokból álló tanulmánykötet. Bár a bevezető tanulmány – Bernáth Mária írása – áttekinti az életmű egészét, ennek sem feladata a monográfia pótlása. A vizsgálódás középpontjában Rippl európaisága áll, az egyetemes művészeti tendenciákhoz való viszonya, a legfejlettebb francia vívmányok, eredmények asszimilálása, adaptálása. Ez az áttekintés egyrészt kijelöli Rippl helyét a magyar és az európai művészet történetében, másrészt gyakorlati funkciót is betölt, megindokolja a pályakép tagolását, azaz alátámasztja a kiállítás rendezésének koncepcióját. Ugyanakkor néhány igen fontos Rippl-problémával kapcsolatban állást is foglal. Tisztázza például Rippl és Gauguin viszonyát, a prerafaeliták, Carrière és Whistler hatását, Rippl és a szimbolizmus viszonyát. A további tanulmányok némelyike is feldolgoz ugyan egy-egy korszakot vagy részterületet a művész munkásságából, de ezek sem helyettesíthetik egy ideális nagymonográfia fejezeteit, sőt vannak köztük olyan esszézerű írások is, amelyek csak előtanulmányként vagy háttérrelként kapcsolódhatnak egy megírandó monográfiához.

Lehetne természetesen hosszan vitatni, hogy milyen résztanulmányokra lett volna még szükség, vagy melyi-



ket lehetne hiányérzet nélkül elhagyni. A kötet laza szerkezete, összefüggésrendszere miatt ennek azonban nincs sok értelme. Néhány problémát azonban mindenképpen szóba kell hozni. Valamilyen formában – bármilyen röviden is – de jelezni kellett volna a válogatás szempontjait, kritériumait, ill. azokat a gondokat, nehézségeket, amelyeket a lappangó és hozzáférhetetlen művek okoztak. Jó lenne tudni, mit miért nem tudtak kölcsönkapni, vagy milyen más ok miatt hagytak ki egy-egy fontosnak látszó művet. Hogy egész sor megkerülhetetlen főműről is szó van, azt a tanulmányok illusztrációs anyaga bizonyítja. Így nem érthető, miért nem volt kiállítva *Knowles arcképe* (1890), az *Ödön öcsém* (1906), a *Róma villa* (1914), a *Piacsek bácsi felolvas* (1907), a *Mezei munka* (1912), a *Lengyel Menyhért-portré* (1910), a *Medgyessy olvas* (1913), a *Boulevard Montparnasse* (1910), a kisebbik *Bonnard-portré*, *A művész kaposvári kertjében* (1910–1911) a *Festés közben* (1911), a *Primavera* (1917), a *Vágó bácsi* (1910) stb. Jó lenne többet tudni a lappangó művek sorsáról: honnan tudunk róluk egyáltalán, hol volt utoljára elérhető a mű, honnan vettük a reprodukciót (nem világos egyébként, van-e különbség a lappang, az ismeretlen helyen és a jelenleg ismeretlen helyen megjelölés között). Lehet persze, hogy ez már a monográfiába, az *œuvre-katalógusba* tartozik, de néhány tájékoztató adat a képaláírásoknál is elfért volna (ahogy ez – kivételként – a 380. és 390. lapon olvasható).

A tanulmányok hivatkoznak tehát kiállított képekre (ezek reprodukciói beszámozva megtalálhatók a katalógusban), továbbá elveszett, lappangó vagy elpusztult, valamint meglévő, de ki nem állított művekre, sőt dokumentum értékű fotókra is. Számozásuk azonban minden fejezetben újrakezdődik. (Az ügyet tovább bonyolítja, hogy a katalógusrészen is sok fontos művet reprodukáltak – előzményként, variációként, analógiaként –, ezek számozása is újraindul tételenként.) Az természetesen elfogadható, hogy minden mű csak egyszer fordul elő a kötetben, s a képeket valahogy arányosan kell elosztani (még a kronológia illusztrálásánál is találunk érdekes, tanulmányokban is hivatkozott fényképfelvételeket), de az is természetes, hogy egy-egy műre akár több szerző is hivatkozik, sőt még a katalógustételekben is visszautalnak a tanulmányok illusztrációira. Valahogy meg kellett volna oldani ezek egységes számozását, hivatkozási rendszerét. Sajnos olyan tanulmány is van, ahol egyáltalán nem jelzik, hogy az említett művek benne vannak-e a kötetben. Néhány helyen az is előfordul, hogy nincs reprodukálva az egyértelműen odakíváncozó előzmény vagy variáció. A 2. számú képnek van rézkarc változata, a vele való összehasonlításból fontos tanulságokat lehet levonni – akkor miért nem láthatjuk a rézkarcot is? (204.) Vagy miért nincs reprodukálva a MIÉNK 1908-as plakátja? A 438. lapon bőven jutott volna rá hely.

Mindenképpen megérdemelt volna egy fejezetet a Rippl-hamisítások kérdése. Ezt nem csupán azok a műkereskedelem területén tapasztalható újabb fejlemények indokolják, amelyek a kiállítás nyomán kerültek az érdeklődés előterébe, hanem az is, hogy a Rippl-hamisításoknak immár igencsak hosszú történetük van, s a műkereskedelmet már korábban is több hullámban elárasztották a hamisítványok.

Szükség lett volna továbbá a Rippl művészetének kritikai fogadtatását, valamint a munkásságával foglalkozó eddigi szakirodalmat röviden áttekintő összefoglalásra is. Nagyon hiányzik például az Andrássy-ebédlővel kapcsolatos viták, sajtócsatározások – hivatkozásokkal alá-

támasztott – története. (Többször érintik ezt a szerzők, de úgy, mintha köztudott eseményekről lenne szó, vagy mintha a kötetben valahol már részletesen kifejtette volna valaki a történeteket.)

A művészmonográfiákban szokásos módszerektől és szerkezettől a tanulmányokat követő, szorosabb értelemben vett katalógus – a műtárgyjegyzék – is eltér. Ez a rész viszont túllép az *œuvre-katalógusok* szokásos felépítésén, a kiállított művek adatain kívül keletkezésük körülményeit, későbbi sorsukat, néha jelentőségüket, az életművön belüli helyüket is közli a szócikk, azaz olyan elemzéseket, értékeléseket is tartalmaz, amelyek egy monográfiában a főszövegben található. Ez a kettős felépítés már elvileg is magában foglalja az ismétlések, átfedések lehetőségét. Az ideális állapot az lenne, ha a katalógustételek írói időben megismernék a bevezető tanulmányokat, pontosan tudnák, mi az, amit már mások elmondtak, mi az, amit az olvasó már tud a művész életrajzáról, a művek keletkezési körülményeiről, életművön belüli helyéről, súlyáról. Ez azonban sajnos elérhetetlen, a katalógus minden része egyszerre készül, s jó, ha minden összejön a végső határidőre. Így viszont szinte kiküszöbölhetetlenek az átfedések, ismétlődések, s ami még zavaróbb, a hiányok. Míg a Knowles-szal kapcsolatos tudnivalókat két-három helyen is megtaláljuk, Sima Ferencről, vagy a 204–208. számú rajzokon ábrázolt személyekről sehol sem tudunk meg semmit. (Az is közelebb vitt volna a jobb megoldáshoz, ha egy-egy korszakról vagy műfajról ugyanaz a szakértő írja a tanulmányt és a műelemzéseket.)

Egyébként ettől függetlenül is elég nehezen indokolható, hogy miért kellett ennyi szerzőt foglalkoztatni a katalógustételek megírására. Minél többen írják ugyanis, annál nehezebb a követendő elveket, szempontokat következetesen alkalmazni, ill. számon kérni. Nem tudom persze, hogy készült-e egységes szempontrendszer, felépítési vázlat a katalógushoz, amelyet előre megkaptak a szerzők. A legsikeresebb, legmeggyőzőbb leírások alapján azonban össze lehet állítani, milyen az ideális katalógustétel: a kötelező adatokon – cím, ill. címvariánsok, technika, méret, szignó, őrzési hely, származás, kiállítások és irodalom – kívül szó van benne a mű keletkezésének körülményeiről (ahol csak lehet – nagyon helyesen – idézik Rippl emlékiratait, leveleit, esetleg más emlékeztetéseket, sajtódokumentumokat), datálják a képet (a művek többségénél indokolják is a datálást), meghatározzák a kép témáját, leírják kompozícióját, méltatják kvalitásait, utalnak a művész fejlődésében, életművében betöltött szerepére, felsorolják – ha vannak ilyenek – a variációkat (a rajz-, a rézkarcváltozatokat), a vázlatokat, a feltételezhető analógiákat, előképeket, előzményeket.

Ez a teljesség azonban nem minden tételnél valósult meg, s az egyes részletek megoldása is sok esetben vitatható. Adódnak problémák például már a képcímek meghatározásánál is. Nem világos, milyen szempontok alapján döntöttek: az első címadás az érvényes, vagy a leggyakrabban használt, vagy a bizonyosan Rippltól származó? Sajnos ebben a kérdésben egyáltalán nem következetes a katalógus. Miért *Pontaveni korcsma* például a 3. számú kép címe, amikor ilyen megjelöléssel a kép egyetlen kiállításon sem szerepelt? (A „korcsma” szót egyébként a mai helyesírás szerint kocsmának kell írni, s ha Rippl sehol nem írta le a képpel kapcsolatban a korcsma szót, akkor kifejezetten zavaró, ha egy most adományozott címben archaizálunk!) A 7. számú *Nő fehérpettyes ruhában* című képnél – ha sok minden vitatott



is – legalább a cím egyértelmű, hiszen maga Rippl említi így a művet emlékezéseiben. A másik kulcsfontosságú kép, a 10. számú *Ágyban fekvő nő* címe is az emlékezésekből ered, itt csupán az a kérdés, hogy a korai kiállításokon említett eltérő címek („beteg”, „alvó”) ugyanazt a művet jelölik-e. A 16. számú képet viszont Rippl emlékezéseiben *Két nő a szobában* címen említi, így szerepelt első párizsi kiállításán is, vajon miért lett belőle „gyászruhás”? (Ez a címváltozat egyetlen kiállításon sem szerepelt.) Miért lett *Kalitkás nő*, amit Rippl *Kalitkás leány*-ként említ, s ezen a címen volt először kiállítva? A *Szajna éjjel* című kép (37. sz.) keretén olvasható Rippl saját kezű felirata: *Szajna estefelé*. A kép leírása is így kezdődik: „Van az alkonyatnak egy igen rövid ideig tartó, varázslatos szakasza. Az a pár nehezen tetten érhető perc, amikor a sötétség végső beállta előtt a kolorit eltompul, minden kékes-szürkés árnyalatot kap...” Ha ez a szép leírás igaz, márpedig igaz, akkor nem lett volna szerencsésebb a Rippl adta címváltozatot választani, ill. megtartani? A 104. számú kép hátolalára is saját kezűleg írta oda Rippl a címet: *Kaposvári műtermem*, vajon mért lett belőle „műterm”? Miért lett a *Három álló akt*-ből *Hárman* (192. sz.)? A legzavaróbb címadás ahhoz a dekoratív (alkalmazott-) grafikai tervhez kapcsolódik, amelyet később Rippl emlékezéseinek kötetétáblájánál előzők- vagy béléslapként használt fel. Az *emlékezések táblája* még akkor is nehezen értelmezhető, ha az „Emlékezések”-et idézőjelbe tesszük, hogy enélkül mit jelent, azt jól mutatja a cím angol fordítása: *Tablet of remembrances*.

A katalógusban nem kerül szóba egyetlen képpel kapcsolatban sem az eredetiség, a hitelesség kérdése. Bizonyára joggal, hiszen olyan hatalmas anyagból válogathattak a rendezők, hogy elég volt, ha a vitathatatlanul hitelesként számon tartott, elsősorban múzeumokban őrzött vagy keletkezésük, első kiállításuk óta nyomon kísérhető, megbízható magángyűjteményekben található alkotásokra támaszkodtak. A kiállított művek hitelessége, eredetisége tehát szinte minden esetben megkérdőjelezhetetlen.

Egyetlen egy kivételt említek csupán, ahol kétségek merülhetnek fel, a 199. számú, Ady Endrét ábrázoló rajzot. Ez esetben nem ártott volna a meghatározást, ill. a korábbi szakirodalmat kissé szigorúbban felülvizsgálni. A rajzot először Tasi József publikálta egy 1977-ben megjelent tanulmányában. A szerző jóhiszeműségét és irodalomtörténeti kompetenciáját nincs okunk kétségbe vonni, képzőművészeti-művészettörténeti érvei azonban vaskos tévedéseken, félreértéseken alapulnak. Az, hogy a mű Adyt ábrázolja, nyilvánvaló, s ezt az is alátámaszthatja, hogy Csinszka (pontosabban – az idézett szakirodalom szerint – Márfy Ödön) hagyatékából származik. De mi szól amellett, hogy Rippl készítette? A rajzon nincs se évszám, se aláírás, s első ránézésre az is elég nyilvánvaló, hogy stílusban se nagyon illeszkedik a korabeli Rippl-rajzok közé. Ady és Rippl személyes kapcsolata természetesen egyértelműen bizonyítható, dokumentumokkal is alátámasztható, ezt hitelt érdemlően meg is tette Tasi József, de hát Ady sok más jeles képzőművésszel is kapcsolatban állt. Miért ne lehetne például a rajz Márfy alkotása? Tasi József abból indult ki, hogy Ady és Rippl 1909-ben találkozott először személyesen Kaposváron, s ekkor készülhetett az a tollrajz, melyet 1925-ben publikáltak egy Adyról szóló kötetben. Ezen a rajzon – a katalógus is reprodukálja a 449. lapon – valóban egyértelműen olvasható mind a város, mind a rajzoló, mind az ábrázolt neve. (Évszám ugyan nincs rajta, de

az valószínűsíthető, ez a rajz tehát készülhetett 1909-ben. Ez a rajz egyébként stílusban – s technikáját tekintve is – összhangban van a 10-es években készült tusrajzokkal.) Tasi ebből azonban két megalapozatlan következtetést is levon: bizonyítva érzi egyrészt azt, hogy a Márfy-hagyatékából származó rajz is 1909-ben keletkezett, másrészt, hogy azt bizonyosan Rippl készítette, a rajzot ugyanis a kaposvári tusrajz közvetlen „előzményének” tekinti. Az itt felhasznált érvek azonban – enyhén szólva – komolytalanok. Tasi szerint: „Ezt az Ady-portrét »szálkás« tollrajznak vélhetnénk, ha nem olvasnánk a kötet szerkesztője és kiadója, Reiter László előszavában a »Rippl-Rónai József rajza után fába metszett portré«-ról... Időközben előkerült Márfy Ödön hagyatékából a fametszetet megelőző Rippl-Rónai rajz ... A fametszetet készítő művész Rippl-Rónai mellképét »befejezte«. ... Vajon ki készítette a fametszetet? ... Ha valaki, úgy Márfy lehetett a fametszet készítője.” Nos, a hiteles Ady-portré valóban „szálkás tusrajz”, olyan, mint Rippl többi tusrajza, nem a reprodukálás során lett ilyené. (Egészen más tollal, más technikával készült a két rajz.) A reprodukciót egyébként nyomdában készítették, ez nyomdai szakmunkások feladata volt, a fametszetes reprodukciókat is iparosemberek csinálták – ennek semmi köze a művészi értelemben vett fametszethez. Itt tehát semmiféle művész közreműködését nem kell s nem lehet feltételezni. (Azt pedig, hogy Márfy mások rajzát – nyomdai bedolgozóként – fába metszette volna, végképp elképzelhetetlennek tartom.) Teljesen valószínűtlen az is, hogy valaki Rippl rajzát továbbfejlesztette, „befejezte” volna, mégpedig úgy, hogy a mintaként, az „előzményként” szereplő rajzra a feliratot és a művész aláírását is rámontírozta volna. Van tehát egy Adyt ábrázoló rajz, amely Márfy hagyatékából származik, ennyi, amit biztosan tudunk róla, ennek azonban csak annyi köze van a hiteles Rippl-műhöz, hogy nagyjából azonos fejtartásban ábrázolja a költőt. Többet ennél sem Tasinak, sem a katalógustétel szerzőjének nem sikerült bizonyítania. (Én tehát nem csupán az évszám után tennék kérdőjelet, hanem a szerzőséget is bizonyítatlannak tekintem.)

A művek hitelességéhez, Rippl-Rónai szerzőségéhez tehát – egy kivételtől eltekintve – kétség nem férhet ugyan, a művek datálása azonban nem ilyen megnyugtató: nem az a probléma, hogy egy-egy főmű keletkezési idejét látványosan – nevesített vélemények konfrontálásával – vitatják a katalógus munkatársai. Ezt – a körülményeket ismerve (sok képen nincs évszám, vagy az évszám nem a keletkezéskor került rá, a korabeli katalógusok méretet nem – sokszor technikát, anyagot sem – közöltek, a címek kiállításról kiállításra variálódtak, sok hasonló témájú kép van stb.) – természetesnek kell tartanunk. Ezeknél a szembenálló véleményeknél ugyanis ellenőrizhető, végiggondolható érvek: életrajzi tények, stílusos megfontolások vagy akár divattörténeti argumentumok is szerepelnek. (Ezek alapján sem könnyű persze meggyőző megoldást találni például az egyik kulcsfontosságú mű, a *Nő fehérpettyes ruhában* című kép keletkezési idejére. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy Rippl 1889–90-ben még úgy festett, ahogy azt a *Pontaveni kocsmá* és az *Ülő gyerek kosárral* tanúsítja, 1891–92-ben pedig már úgy, ahogy az *Ágyban fekvő nő* és a *Kuglizók* bizonyítja, akkor nagyon nehéz elképzelni akár az 1889-es, akár az 1892-es keletkezési évszámot.)

Teljesen elbizonytalanít viszont az az eljárás, amikor az egyik képnél perdöntőnek tekintjük a ráírt dátumot, a



másiknál azonban kétségbe vonjuk hitelességét. Az 1. számú képnél elfogadja a szerző a ráírt 1886-os évszámot, a 3. számú *Pontaveni kocsmá* esetében az 1889-es évszámot, a 4. képnél viszont minden indokolás nélkül elveti a ráírt 1887-es évszámot, és a kiállítás évét, 1890-et adja meg, majd ehhez igazítja az 5. számú kép datálását, a ráírt 1891-es évszámmal és az eddigi szakirodalom 1889-es datálásával szemben. A 6. számú képnél Rippl évszámával szemben két, az övétől eltérő javaslat is található, a 16., 19., 21., 26. számú kép esetében ismét elfogadják a ráírt évszámot, az *Alföldi temető* és a *Karcsú nő vázával* című képnél megint nem. (Ha bizonyítható, hogy Rippl utólag, önkényesen írta rá képeire az évszámokat, akkor egyetlen képnél sem lehet ebből kiindulni.)

Vitatható, mert teljesen formális, mechanikus az az eljárás, ha egy-egy mű keletkezési idejét azonosítjuk az első kiállítási megjelenés évével. És nemcsak arról van szó, hogy a kiállított mű akárhány évvel korábban is keletkezhetett, hanem néha arról is, hogy a kiállítás évében semmiképp sem készülhetett. (A 327. számú *Sárga zongoraszoba* a MIÉNK 1910-es, január elején megnyílt kiállításán szerepelt, nem valószínű, hogy Rippl a kiállítást megelőző néhány nap valamelyikén festette.) Ugyanígy figyelembe kell venni azokat a logikai szükségszerűségeket is, hogy ha egy kép háttérében szerepel egy másik kép kész, falra akasztott vagy festőállványra helyezett műalkotásként, akkor az szükségképp korábban keletkezett, mint a reprodukciója. (A 95. sz. kép tehát későbbi, mint a 102. számú.)

Több szempontból vitatható a források kezelése. Vanak például olyan kijelentések, amelyeket semmiféle hivatkozással nem támasztanak alá. Szó van például „sokat kritizált aktfigurák”-ról, (95. lap) de a jegyzetekből nem derül ki, mikor, ki, mit kifogásolt. Az 1892-es bemutatkozásról az olvasható: „A kiállítást a francia sajtó elismeréssel fogadta és a hazai művészeti írók közül is néhányan lelkesen kommentálták.” (153.) Az állításhoz tartozó jegyzetben azonban csupán egyetlen hivatkozás található, az sem egykorú írás, hanem későbbi visszaemlékezés. Ha azt állítja egy szerző, hogy „1906-ban ...elragadtatott szavakkal üdvözlük Rippl-Rónai művészetét ugyanazok a kritikusok, akik pár évvel azelőtt még elutasítóan, jó esetben értetlenkedve reagáltak első ... tárlatára”, (305.) de sem a korábbi kritikákra nem hivatkozik ellenőrizhető formában, sem az újabb kritikákat nem idézi „ugyanazoktól” a kritikusoktól, s meg sem nevezi őket, akkor az egész megállapítás levegőben lóg. (Én persze – szerény ismereteim alapján – úgy gondolom, hogy a helyzet bonyolultabb: lehet, hogy voltak olyanok is, akik megváltoztatták a véleményüket, de voltak olyanok is, akik elejétől fogva támogatták Ripplit, pl. Lyka Károly vagy Yartin József, s voltak, akik sokáig, még a tízes években is, szemben álltak vele – mint pl. Kézdi-Kovács László –, és voltak újabb hívei, mint pl. Bölöni György, Márkus László vagy Fülep Lajos, akik koruknál fogva korábban nem lehettek sem ellenzői, sem támogatói Rippl művészetének.)

Szóvá kell tenni azt is, hogy az idézett sajtóforrások nagy része abból a Rónai Ödön által összeállított újságkivágat-gyűjteményből való, amelyet az MNG adattárban őriznek. Az, hogy a kutatók ezt megtalálták és fel is használták, természetesen üdvözlendő. Az azonban elfogadhatatlan, hogy nem vettek annyi fáradságot maguknak, hogy átsétáljanak a Széchényi Könyvtárba, és megkeressék egy-egy cikk pontos adatait. Az, hogy például Szomory Dezső (226.) mikor mely lapnak dolgozott,

hová küldte tudósításait Párizsból, viszonylag könnyen kideríthető. (Szinyei József vagy a Magyar Életrajzi Lexikon szerint ugyanis a Magyar Hírlap tudósítója volt. Ha ennek nyomán elindulunk, hamar megbizonyosodhatunk: a cikk valóban a Magyar Hírlapban jelent meg, 1892. április 23-án (II. évf. 113. sz. 6. lap), az írás elején olvasható *Párizs, 1892. április 20.* tehát nem a megjelenés, hanem a megírás helye és időpontja.) Hasonlóképpen ki lehetne nyomozni, hová írt Szana Tamás. (438.) De ha egy kivágatból csak az derül ki, hogy egy 1913-as kaposvári kiállításról szól, (241.) az úgy akkor sem reménytelen. Rippl-Rónai József kaposvári sajtója meglehetősen jól fel van dolgozva (lásd 532. lap: Kávássyné 1965), az is tudható, pontosan mikor volt a kiállítás (525. lap: 1913. december 20–1914. január 2.), tehát viszonylag könnyen megkereshető a cikk. S talán az sem megoldhatatlan rejtély, ha egy 1899-es béli meghívóról egy napilap február 11-én ad hírt, akkor az évszám igen-igen nagy valószínűséggel 1899.(435.) Vagy ha egy kivágaton az olvasható, hogy a „A Nemzet tárcája”, (438.) akkor nem illik odaírni, hogy „a közlés helye ismeretlen”, mert egészen biztosan a *Nemzet* című lapban jelent meg, s ha ráadásul van a kivágaton dátum is, akkor ezt könnyen ellenőrizhetjük is. (Az is nonszensz, hogy egy hírlapi cikk mögé azt írjuk: é. n. Egy napilapon mindig van évszám, lehet, hogy úgy vágták ki a cikket, hogy az évszám nem maradt rajta, de az eredetét akkor is meg lehet találni.)

Megjegyzendő továbbá, hogy sem Rippl-Rónai József notesze, sem Genthon István kéziratos műtárgyjegyzéke, sem a Szépművészeti Múzeum irattárának aktája nem „irodalom”, természetesen mindegyik lehet igen fontos dokumentum, megkerülhetetlen forrás, de nem irodalom. Irodalomként akkor lenne idézhető, ha már publikálták, mindenki számára hozzáférhetővé tették volna.

A magyarázatokba, táblázatokba belekerült néhány kisebb ténybeli tévedés is. Az 1. számú kép háttérében nád látható, nem pálma. (203.) A 9. sz. kép 1911-ben már csak a Fadrusz család tulajdonában lehetett, Fadrusz János ekkor már nem élt. (218.) A 65. sz. kép esetében nyilvánvalóan két mű adatai vannak összekeverve. Biztos, hogy Rippl nem azt a képet adta el 1906-ban 70 koronáért Hornyainak, ami 1905-ben már 120 koronáért elkel. Az is félrevezető, hogy „első tulajdonosa nem ismert”. Rippl ugyanis 1906-ban csak a saját tulajdonában lévő képeket bocsátotta árverezésre, az első tulajdonosa tehát mindenképpen ő volt. (Az sem világos persze, hogy mi köze van Hornyai Bélának Hornyai Ödönhöz, és ez utóbbi által írt cikknek a szóban forgó képhez.) Trefort Ágoston 1888-ban meghalt, nem választhatták 1895-ben az Iparművészeti Társulat elnökévé, amit egyébként 1885-ben alapítottak. (516.) Az *Ókulás néni* bizonyára nem kapott „később” sem aranyérmet, valószínűbb, hogy Elek Artúr tíz év távlatából rosszul emlékezett a történetre, különben lenne más adalék is arra, hogy ez valóban megtörtént. (372.) A 234. számú üvegváza a dokumentumfotón látható 10. sz. modell megfelelője, s nem a 11.-é. (484.)

Adódnak problémák a levelek közlésével kapcsolatban is. Nem világos például, hogy a levelek datálása mire alapozódik. A dátum eredhet az autográf kéziratból, de eredhet a borítékról, a postabélyegző alapján, sőt nemritkán utólagos – saját kezű vagy idegen kéztől származó – datálásból is. Ennek tisztázása akkor érdekes igazán, amikor egy-egy levélnél a közlő helyesbíti a dátumot. Itt mindenképpen meg kellene magyarázni, minek alapján változtatjuk meg a levélre írt időpontot. A 22. levélnél



feltehetően jogosan (a Merkur-beli kiállítás 1902 végén volt), a 18. levélnél nyilvánvalóan alaptalanul: Rippl 1901 őszén ment Oroszországba, s 1902 januárjában még ott lehetett (1901 januárjában viszont még semmiképp sem volt ott), tehát az eredeti (autográf?) datálás a helyes. Ez persze felborítja a levelek sorrendjét is, hiszen a 19., 1901 márciusában írt levél korábbi, mint a két oroszországi.

A levelek sokszor nagyon fontos információkat tartalmaznak – nyilván ezért közöljük őket –, de nem mindig köztudott eseményekre, összefüggésekre utalnak, ezeket illene megmagyarázni, vagy ha olyan ügyekre vonatkoznak, melyekről semmit se tudunk, akkor azt is ki kell nyíltan mondani. Ha pl. a 17. levelet nézzük: megjegyzetelték a címzett nevét, akit Rippl tanárnak nevez, érdemes lenne tehát a „művészeti író” címhez hozzátenni, hogy Lázár Béla középiskolai tanár is volt. Szó esik valami „lythó”-ról, ezt nem jegyzetelték meg, pedig bizonyára fontos művekre vonatkozik. Ha tudjuk, mire, akkor azt kell megírni, ha nem, akkor azt, hogy egyelőre semmit se tudunk róla. Megérdemelne egy jegyzetet „a világ legszebb opera épülete”, jó lenne tudni, vajon milyen darabot látott Rippl, ki csinálta a díszleteket. (Szép feladat lenne ennek kinyomozása.) Lehet, hogy nem mindenki tudja azt sem, mire vonatkoznak az *Abbázia*, *Otthon*, *Fészek* nevek. Félrevezető viszont a finnországi kiállításra vonatkozó jegyzet: ha azt mondjuk „az említett kiállításról nincs adatunk”, akkor ez azt sugallja, hogy volt kiállítás. A helyes magyarázat az lenne: ismereteink szerint a terv nem valósult meg. A 22. levélben egy Péterváron kiállítandó, 200 műtárgyat tartalmazó küldeményről van szó. Vajon mit tudunk erről? A 27. levélben Rippl Petrovics véleményére hivatkozik, de hogy Petrovics mit mondott, mikor és hol, arra nem derül fény. A levél ugyanis a pesti kiállítás előtt – 1906. január 15-én – íródott, a jegyzet viszont a levéllel kapcsolatban a kiállításról szóló, jóval a kiállítás után megjelent Petrovics-cikket említi. (A kéthavonta megjelenő *Művészet* 2. számában van az írás.) A 28. levélben van egy csomó név, ismerősök, rokonok: János, Sándor, Lajos, Dóra, Klobusitzkyék, Okolicsányi. Ki kicsoda, micsoda? Ha az egész katalógust gondosan végigolvassuk, akkor sem derül ki róluk semmi. A 37. levélben szó van valami állásról, de nem tudjuk meg, mi az. Ha Relle és Pogány kap jegyzetet, akkor Bölöni és Teleki mért nem? 42. levél:

milyen állásról van szó, mi történt tulajdonképpen? Milyen „Grünwald-képet” említ Rippl? stb. stb.

Felmerülhet némi kifogás a *Válogatott bibliográfia* című fejezettel kapcsolatban is. Ez egyben rövidítésjegyzéként is funkcionál, érthetetlen tehát, miért nem kerültek bele olyan többször idézett – s ráadásul igen hosszú bibliográfiai leírást igénylő – tételek, mint pl. Bernáth Mária: Rippl-Rónai József kapcsolata az Országos Magyar Képzőművészeti Társulattal. Somogyi Múzeumok Közleményei. VIII. Kaposvár, 1987., a Csorba Géza szerkesztette 20. századi magyar festészet és szobrászat, Szabó Júlia: A XIX. század festészete, Bernáth Mária: Stílustendenciák..., Kávássy Sándor: Visszaemlékezések Rippl-Rónai Józsefre..., Kanyar József: Visszaemlékezések Rippl-Rónai Józsefre...

Végezetül szóvá kell tenni két tipográfiai problémát. Az egyik: az idézetekbe közbeszúrt kiegészítéseket, magyarázatokat, a kihagyást jelző pontokat célszerű szögletes zárójelbe tenni, a szögletes zárójel egyértelművé teszi, mi nem tartozik az eredeti szöveghez, nem kell magyarázkodni minden zárójelnél; a másik: a kiemelés kérdése. Ha valaki akár kéziratban, akár magánlevélben ki akar emelni egy-egy szót vagy akár hosszabb szöveget, akkor aláhúzza a megfelelő részt. Az azonban a szándék vagy a „szövegghűség” teljes félreértése, ha az aláhúzást reprodukáljuk. (249, 465, 494–512.) A szedett-nyomtatott szövegben ugyanis háromféle lehetőség is van a kiemelésre: a kurziválás, a ritkítás és a kövérítés. Bármelyiket lehet alkalmazni – bár a szövegtükör egységes optikai hatását, esztétikusságát legkevésbé a kurziválás töri meg, nyilván ezért használják leggyakrabban ezt az eszközt. De nyomtatott szövegbe vonalakat húzgálni – képtelenség, tipográfiai analfabetizmus. (Nyomdász illet soha nem csinált, az, hogy számítógépen illet is lehet csinálni, nem kellő indok arra, hogy éljünk is vele.)

A katalógus persze – minden hibája, hiánya és egyenetlensége ellenére – nélkülözhetetlen kézikönyv lesz a művészettörténet-tudománynak és a műkereskedelmi gyakorlatnak egyaránt. A kötet – a vitathatatlanul eredeti, hiteles Rippl-Rónai festmények korpuszaként – kiindulópontja lesz a további Rippl-kutatásnak, a remélt nagymonográfia elkészítésének, s egyben megbízható támpontja a jövőben felbukkanó Rippl-művek meghatározásának is.

Tímár Árpád

## JEGYZET

1 Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása [Kiállítás]. Magyar Nemzeti Galéria 1998. március 12–szeptember 20. A képek válogatta és a kiállítást rendezte Bernáth Mária, Földes Má-

ria és Pleszniv Edit – [Katalógus]. Budapest 1998, 537 oldal. Szerkesztette Bernáth Mária és Nagy Ildikó.

## FEHÉRVÁRI KIÁLLÍTÁSOK 1963–1993

A székesfehérvári Szent István Király Múzeum gazdagon illusztrált kötetben tekintette át képzőművészeti kiállításainak harmincéves történetét 1963-tól 1993-ig. (A kiadvány pénzügyi okokból csak 1997-ben jelent meg.) [1] Harminc év – egy emberöltő. Ennyi időn át zárandokolunk a fehérvári megnyitókra, hogy jó kiállításokat lássunk, tiszteletünket tegyük a magyar művészet nagy

mestereinél, vagy – ahogy léptünk előre az időben – gratuláljunk kortársainknak, akik a szemünk előtt értek nagy művészekké. A múzeum művészettörténészei – Kovalovszky Márta és Kovács Péter – kitűnő érzékkel és nagy szakismerettel válogattak, akit bemutatnak, az része volt, vagy része lett a magyar művészettörténetnek. Fehérvárott kiállítani megtiszteltetés volt, és rangot je-



lentett. De a megnyitó társadalmi esemény is volt egyben, a magyar értelmiség azonosan gondolkodó köreinek találkozási alkalma, baráti összejövetel. A rendezők gonddal választották ki a megnyitó beszédet mondó személyt is, az elhangzott szövegek – ha még fellelhetők voltak – megjelentek a katalógusban. Kiállítást nyitni vagy társrendezőnek lenni Fehérvárott ugyanúgy megtiszteltetés volt, mint kiállítani.

A magyar irodalmi élet olyan kiválóságai tartottak itt megnyitót, mint Nemes Nagy Ágnes, Szentkuthy Miklós, Féja Géza, Nagy László, Kassák Lajos vagy – több alkalommal is – Pilinszky János. Különleges esemény volt, amikor Schaár Erzsébet *Utca* című kiállításán Pilinszky minden szobor előtt egy-egy versét mondta el. Ez lett az alapja későbbi közös könyvüknek, a *Tér és kapcsolatok* (1975). „Mindaz mi elmúlt, halhatatlan.” – mondta Pilinszky az egyik szobor előtt, és ez az emelkedett szellemű művészet-eszmény jellemezte a kiállításokat is a korai években. És ahogy fiatalodtak a kiállítók, úgy változott az az írógeneráció is, amelyik a műveiket méltatta. A „nagy öregeket” az új kiválóságok váltották fel: Nádas Péter, Esterházy Péter, Krasznahorkai László, Kukorelly Endre. Méltóképpen csatlakozott hozzájuk az új művészettörténeti generáció is, elsősorban Néray Katalin, Szabó Júlia, Beke László, Marosi Ernő. De felléptek itt az új zene képviselői is, voltak irodalmi felolvasóestek és művészettörténeti előadás-sorozatok, filmvetítések és performanszok. Végignézve a 30 év megnyitójának dokumentumfotóit nemcsak az idő múlását konstatáljuk a szüntelenül változó ruha- és frizuradivatokon vagy a saját és barátaink arcvonásain, hanem azt is, hogy nagy és fontos események, egy megismételhetetlen művészet-történeti folyamat tanúi, résztvevői voltunk.

Áttekintve a 30 év történéseit a rendezők igényessége és következetessége tűnik azonnal szemünkbe, és az az etikai tartás, ami nélkül szakmai eredmény sem érhető el. Ebből a 30 évből 26 a Kádár-rendszerben telt el. Abban a korban, amikor „épeszűnek maradni nívós programnak számított” – ahogy Esterházy Péter jellemezte kikezdehetetlen pontossággal ezeket az évtizedeket. Kovalovszky Márta és Kovács Péter minden rendszerben nagyjából ilyen szellemű kiállításokat rendezett volna, bár gyorsabb ütemben és kevesebb küzdelemmel. A kiállítások szellemi tartalmait nem befolyásolta a politika, a rendezők csak a művészet iránt éreztek elkötelezettséget. Azt hiszem, hogy az ún. „hivatalos körök” számára ez volt a legbosszantóbb, mert a személyes vélemény felelősségét mutatta, a gondolkodásnak azt a szabadságát, ami minden diktatórikus rendszert a legjobban irritál. Így hát a kiállítások – bár akaratlanul – mégis politizáltak. Mert ha nincs szabadság, és nem lehet szabadon véleményt nyilvánítani, akkor *minden* – a művészet és a róla való beszéd is – a politikáról szól. Jól tudjuk azonban, hogy az utókor nincs tekintettel a körülményekre. Nem relatív mérce szerint mér, és már nincs füle az áthallásokra – miért is lenne? Ennek a 30 éven át tartó kiállítás-sorozatnak talán az a legnagyobb érdeme, hogy üzenete nem rejtett, hanem mindig is nyílt volt.

A kiállítások 1963-ban a Csontházy-bemutatóval kezdődtek, majd 1965-ben indult el az ún. történeti sorozat, *A 20. század magyar művészete* címmel. Nem titok, hogy kiállításai felett Körner Éva és Németh Lajos szellemi figyelme lebegett, hiszen a művészettörténeti kézikönyvet előkészítő sorozatként indult – de aztán messze túlnőtt rajta. A mai napig 15 valósult meg belőle, az alábbiak szerint: I. *A századforduló művészete* (1965); II. *A Nyol-*

*cak és aktivisták köre* (1965); III. *Magyar szobrászat 1920–1945.* (1966); IV. *Alföldi festészet* (1966); V. *A Gresham és köre* (1967–68); VI. *Derkovits és a szocialista művészet* (1968); VII. *Szentendrei művészet* (1969); VIII. *Az Európai Iskola* (1973); IX. *Magyar művészet 1945–49.* (1977); X. *Az ötvenes évek* (1981); XI. *A kibontakozás évei 1960 körül* (1983); XII. *Régi és új avantgarde 1967–1975.* (1987); XIII. *Az avantgarde vége 1975–1980.* (1989); XIV. *Mi, „Kelet-franciák” – Magyar művészet 1981–1989.* (1993); XV. *Művek és magatartás* (1996). Az egy-egy korszakot, művészcsoportot átfogó kiállításokat egyéni bemutatók egészítették ki, olyan nagy személyiségek tárlatai, akik nem sorolhatók be iskolákba, irányzatokba, vagy jelentőségük miatt tülemelkednek azon a művészcsoporton, amelynek esetleg tagjai voltak. Ilyen volt elsőként a Csontházy-kiállítás (1963), ezt követően pedig Ferenczy Noémi (1960) vagy Gulácsy Lajos (1966) művei. Nagy István egyéni kiállítása (1966) kiegészítette az *Alföldi festészet*ét, Farkas Istváné (1969) a Gresham-csoportét, Vajda Lajosé pedig (1969) az *Európai Iskoláét*. Ide tartozik Moholy-Nagy László úttörő jelentőségű bemutatója is (1969), aki köré csoportosították a rendezők a magyar konstruktivizmus néhány más mesterét – festőket, építészeket is, de ilyen kiegészítő kiállításnak tekinthető a naív művészek önálló tárlata is 1967-ben.

A felsorolásból két dolog lesz azonnal nyilvánvaló. Az egyik az, hogy a periodizáció nem követi az európai stíluskategóriákat, sőt más, egységes szempontokat sem, a másik pedig az, hogy a rendezők objektivitásra törekedtek. Elkerülték az avantgarde gondolkodásra jellemző tagadó, a múltat szelektíven osztályozó szempontokat éppúgy, mint a más irányú elfogultságokat. A 15 kiállításból hetet az 1960-as évek második felében, vagyis öt év alatt rendeztek; a további nyolcat 27 év alatt. Ez mindennél szemléletesebben mutatja, hogyan szaporodtak a nehézségek, amint a történelem közeledett a jelenhez – és ezek nem szakmai nehézségek voltak. Múlt és jelen a korra jellemző skizofrén módon ütközött meg az Európai Iskola kiállításában. A csoport tagjai nagyrészt itt éltek közöttünk, de kortárs kiállításokon nem vehettek részt. Műveiket „történeti anyagként” viszont be lehetett mutatni – 25 év után először.

Az első nyolc kiállítás bizonyos kitekintéssel – mint például a szentendrei művészet egyes alkotói – a század első felét mutatta be. Rögzített egy művészettörténeti kánont, amelyet a szakma legjobbjai alakítottak ki, és amely alapjaiban ma is érvényben van. A Genthon István–Kállai Ernő–Németh Lajos–Körner Éva nyomán kialakított művészettörténeti paradigma – kiegészítve elsősorban Passuth Krisztina és Szabó Júlia kutatásaival – átfogta és lefedte azt az ismeretanyagot, mely ekkor a korszak művészetéről rendelkezésre állt és lényeginek tűnt. Az a tény, hogy a sorozat nem a par excellence nagybányai festészettel indult, hanem a századforduló művészetének fogalmát erősen az art nouveau értelmében terjesztette ki, arra utalt, hogy a rendezők a 20. századi magyar művészet gyökereit az európai modernizmushoz kapcsolták.

Több mint negyedszázada annak, hogy ezek a kiállítások lezajlottak. Ennyi idő alatt a kutatások elmélyültek és nagyon sok új eredményt hoztak. Differenciálódtak az egyes irányzatok és csoportok, a szempontok közeledtek az egyetemes stíluskategóriákhoz és fogalmakhoz – szecesszió, neoklasszicizmus, expresszionizmus és poszt-expresszionizmus, új tárgyiasság, verizmus, art deco stb. –, ezzel párhuzamosan tömegesen bukkantak fel el-



feledett nevek és művek. Korábban figyelmen kívül hagyott művészcsoporthoz került fény, miközben megérett a helyzet pl. a Nyolcak újrafeldolgozására is (nem történt meg). Úgy tűnik, hogy a vezető művészek (kevés kivétellel) változatlanul albumtémák maradtak, bár az albumok vastagabbak és impozánsabbak, mint korábban. Megemelkedtek viszont a kismesterek (néha aránytalanul is), hiszen „felfedezni” őket lehetett, és a műkereskedelem is ehhez adott ösztönzést. Az azonban kétséges, hogy sikerül-e közülük valakit is beemelni a kánonba. Derkovitsot – minden bizonnyal – más összefüggésben tárgyalják majd az elkövetkező összefoglalások, és valószínűleg nem lesz tartható a „szentendrei művészet” olyan értelmű fogalma sem, ahogy azt a hatvanas évek történelmi kényszere szülte. Eltolódhatnak hangsúlyok az életműveken belül, és felfedezés számba mennek egyes, a 20-as–30-as évek fordulóján pályára lépő művészek korai művei (Bene Géza, Vaszkó Erzsébet stb.). Míg a hatvanas években a progresszív művészet elismertetéséért folyt a küzdelem, és ebben a fehérvári kiállítások élen jártak, most a korszak művészetének valóban tudományos feldolgozása és bemutatása lenne a cél, és az erre vonatkozó módszerek kidolgozása a leg sürgetőbb feladat. Hiszen bármennyit bővült is a tárgyi ismeretanyag, megdöbbentőek a hiányok. Elég talán a Rippl-Rónai-kiállítás (Magyar Nemzeti Galéria, 1998) tapasztalatára hivatkoznom, amely megmutatta, hogy még egy ilyen nagy művész és tekintélyes irodalma esetében is milyen csekélyek az egyes műtárgyakra vonatkozó filológiai ismereteink, és milyen felületesek az ezeken alapuló általánosítások.

A sorozat további kiállításai az évszázad második felének művészetét tekintették át. A periodizáció most sem az irányzatokon alapult: a történelem tagolta a művészetet, amelyben az avantgarde és utóélete, ki- vagy lefutása volt a vezérfonál. A művek a mindenkor „jelen” relációjában mérettettek meg, vagyis: mi volt az, ami az adott korban a progresszív irányába mutatott, esetleg szembeállítva azzal a közeggel, amelyben létrejött (ötvenes évek). A kánon erre a korszakra kevésbé kötött, úgyis mondhatnánk, maguk a rendezők alakították. A periodizáció azóta sokat változott, egykor fontosnak tűnt jelenségek, események ma már nem tűnnek annak, és velük együtt néhány művész is háttérbe szorult. Az Európai Iskolát ma már nem kell külön választani az 1945–49 közötti évek művészetétől, és az 1960 körüli „kibontakozás” hangsúlyai is mások (pl. Zuglói kör stb.). A „rég és új avantgarde” azonban telitalálat volt, áthidalta egy sajátos helyzetet, egy történelmi és művészettörténeti paradoxont, és ugyanilyen szellemesek a további kiállítások szempontjai és címei is, jóllehet a jövőben nem ezek a szempontok tagolják majd a korszakot. Nagyon valószínű azonban, hogy a bemutatott művészek, sőt az egyes művek is a más szempontú csoportosításokban egyaránt ott lesznek. A sorozat 15 kiállítása (32 év) egy következetes magatartás és művészetszemlélet eredménye, amely művek és művészek kiemelésével, a művészettörténeti folyamat értelmezésével megteremtett egy tradíciót. Erre a későbbi áttekintések akaratlanul is reflektálnak majd, hiszen a kánont „az egymással feleslegő hagyományok” alkotják meg.

A múzeum kiállításai a történeti sorozattal párhuzamosan mutattak be kortárs művészeket. Olyanok állítottak ki Fehérvárott, akik Budapesten nem, akiket a kultúrpolitika épp csak megtűrt. Elsőként Kondor Béla, még 1964-ben, majd azok az idősebb generációhoz tartozó nagy mesterek, akiknek méltatlan helyzetét éppen a fe-

hérvári tárlat igyekezett enyhíteni, felmutatni a szakmának és a közönségnek is a kortárs művészet valós értékeit, szemben a manipulált értékrenddel. Vilt Tibor (1965), Korniss Dezső (1965), Schaár Erzsébet (1966), Ország Lili (1967) kiállításaival régi adósságot törlesztett a szakma, hiszen pl. Viltnek akkor már 30 éve nem volt egyéni kiállítása. Az adósságok törlesztéséhez emlékkiállítások is tartoztak, így pl. Bokros Birman Dezsőé (1968) és közvetlenül halála után Kassák Lajosé (1968), bár ez a tárlat nem emlékkiállításnak indult. A szó szerinti értelemben vett kortárs művészet bemutatása később kezdődött, mint ahogy a rendezők szeretnék volna. Az 1970-es évek fordulóján a kultúrpolitika – 1968 eseményeinek reakciójaként – szigorúbbá vált. A modern törekvéseket nem, majd pedig csak álnéven lehetett becsempészni a kiállítási programba. Erre vállalkozott a *Kortárs művészet magángyűjteményekben* (1975), majd a *Sorozatművek* (1976) című kiállítás. Mindkettő óriási esemény volt. Először láthattuk együtt, közös kiállításon a modern művészet – főleg a geometrikus törekvések – magyar és külföldi képviselőit. Először nyilvánvalóan hazai kiállításon, hogy a modern magyar művészet – a mesterséges elzártság minden hátránya ellenére – mennyire szervesen kapcsolódik ahhoz, ami a világban történik. Mindkét kiállítás létrejöttében nagy szerepe volt Maurer Dórának, aki 1976-ban Gáyor Tiborral közös bemutatót rendezett, és ezzel megindult a kortárs művészet közpégenerációjának számbavétele évenként egy-egy tárlattal.

A rendezők nyilván sokat tudnának mesélni arról, hogy ki mindenki szeretett volna bekerülni ebbe a sorozatba, de ők diszkréten hallgatnak. Így hát csak azt idézhetjük fel, milyen áhítattal vegyes büszkeséggel sügta meg egy-egy művész annak idején: „Mártáék felkérték, hogy állítsak ki náluk.” 1977-ben Haraszty István és Hencze Tamás, aztán Keserü Ilona (1978), Deim Pál (1979), majd a Pécsi Műhely következett (1980). Nádler István (1981), Halász Károly (1982), Pinczehelyi Sándor (1983), Mengyán András (1984), Jovánovics György (1985), Hajas Tibor (1987 – emlékkiállítás), majd Baranyay András (1989 – a kiállítás a művész közismert aggályossága miatt később) alkották azt a sort, amelyben a „kortárs klasszikusok” gyűjteményes tárlatait láthattuk.

1986-ban egy formabontó kiállítás új idők új művészetét mutatta be. Az *Idézőjelben* című tárlat különböző generációk tagjait fogta össze (az akkor 50 éves Pernecczy Gézától a 29 éves Révész Lászlóig) egy közös magatartás jegyében. Ez pedig az ironikus, a groteszk látásmód, az értékek válságának szelíd vagy kevésbé szelíd kifejezése, az a „lebegő kétértelműség”, mely a 80-as évek Magyarországot oly nagyon áthatotta. A lényegében klasszikus eszményeket követő, normakereső, affirmatív magyar művészet története során nagyon kevés fogékonyságot mutatott a dadaizmus és a vele rokon tendenciák, az abszurd – vagy akár csak az ambivalens – tartalmak iránt. A 70-es, 80-as évek magyar valósága azonban előhívta ezt a szellemiséget, és a korszak művészei tobzódtak benne.

Az 1970-es évek második felétől radikális fordulat történt a magyar művészetben, ami elsősorban az 1950–57 között született generációhoz kötődött. Lois Viktor, Roskó Gábor, Révész László, Fe Lugossy László (1947), Ef Zámbo István, Wahorn András, Böröcz András és a Helyettes Szomjazók csoportja (nevük egy bibliai idézetre utal: „Boldogok, akik éheznek és szomjaznak az igazságot”) – drasztikusan új irányt jelölt.



Bár a kiállításon bemutatott művek egy-két kivétellel az 1980-as években készültek, az a magatartás- és szemléletváltás, melyet kifejeztek, már az 1960-as évek végétől nyomon követhető. A résztvevők zöme két karakteres művészcsoporthoz tartozott: a szentendrei Vajda Lajos-stúdióhoz és az Erdély Miklós vezette INDIGO-csoport-hoz. A Vajda-stúdió művészettörténeti jelentősége az ellenkultúra beemelése a magyar művészetbe. Tagjai fontos ösztönzéseket kaptak a dadaizmustól, a rock- és punkzenétől, amelynek maguk is aktív művelői voltak, és attól a szubkulturális miliőtől, amelyben éltek, amelynek kialakítására tudatosan törekedtek. Az elitkultúra – és ide most már az avantgarde hagyománya is értendő – elitművészetével, annak ezoterikus voltával szemben az élet mindennapi eseményeire és jelenségeire reflektáló, profán, köznapi, szándékosan „nem szép” tárgyakból és anyagokból kialakított műveik a műalkotás rangjára emelték a banalitást, a hulladékot, a romlandót vagy a giccs elemeit. Művészetüknek fontos összetevője a humor (sokszor a fekete humor is), a nagyon erős társadalom- és kultúrkritika, a nyelvi játékok, a különféle lingvisztikai trükkök felhasználása, a szexualitás nyílt ábrázolása – de mindez valami fura, bizarr transzcendenciával vegyítve. Az őket jellemző, meghökkentő, filozofáló szövegek egyaránt kaptak ihletet és igazolást Schopenhauer és Hamvas Béla írásaitól vagy a román Matei Călinescu: Zacharias Lichter élete és nézetei című könyvétől – ahogy ezt Novotny Tihamér elemezte.

Az Erdély-tanítványokból álló INDIGO csoport tagjai (Böröcz, Révész, Roskó, Sugár) más irányból és más ösztönzésekkel jutottak el a lényegében hasonló művészeti megnyilvánulásokhoz. Erdély gondolkodásmódjára a modern természettudományos nézetek amatőr szintű megértése és a korai Wittgenstein-szövegek voltak nagy hatással. Az esztétikai értékeket megtestesítő művészetet szemben (Paternák Miklós kitűnő meglátását idézve) Erdély a művészetnek kognitív feladatot tulajdonított, amelynek megnyilvánulási formái természetesen különböznek a tudományos megismerés formáitól. A képi és nyelvi abszurditás éppúgy része ennek a művészetnek, mint az ironia, a minden társadalmi jelenséggel szembeni erős kritika és a minden állításban benne rejlő ambivalencia megkeresése és felmutatása. A Vajda-stúdiósok autodidakta ösztönösségével szemben az INDIGÓsok világa rafináltan tudatos, filozófiai és tudományos paradoxonokon izolálódott, még akkor is, ha megnyilvánulásaik néha naivnak, sőt ügyetlennek tűnnek.

Az *Időzjelben* című kiállítás nagy leleménye volt, hogy ezt a két, ellenkező oldalról induló művészeti iskolát együtt mutatta be éppen a közös szellemiség okán. Ebben a szellemiségben pedig – most már a magyar művészet történeti folyamata felől nézve – az manifesztálódott, hogy elmúlt az avantgarde-től örökölt utópikus hit, és átváltott egy finom (vagy kevésbé finom) dezilluzionizmusba. A tárlatot a főszereplők egyéni kiállításai követték: Fe Lugossy László és Lois Viktor, Ef Zámbo István, Wahorn András (Vajda-stúdió), illetve Roskó Gábor, Révész László, Böröcz András (INDIGO), és kiállított az 1984-ben alakult Helyettes Szomjazók csoportja is (1990). Műveik a Vajda-stúdiósok ösztönösségét és az INDIGÓsok tudatosságát, rafinált anyaghasználatát egyesítették. Nagyméretű, kollektív alkotásaik: installációk az arte povera formai jegyeivel. Anyaguk – a hagyományos papír és festék mellett – gyakorlatilag bármi lehet: vas, szalma, gumi, üveg; zokni, zsebkendő; fregoli, sámli, csiga, kötél, tükör (pl. a *Hóhért akasztják* című műhöz).

Egyes műveik háromdimenziós parafrázisok híres festményekre (Grünwald, Munkácsy, Szinyei) vagy történelmi helyzetek rekonstrukciói (Széchenyi Döblingben), vagyis – Ladányi József jellemzésével – „helyettes művek”, az eredeti helyett vannak. Nem másolatok, nem is utánzatok, csak töredékeikben utalnak az előképre, mégis felidéznek azt, de azzal a tapasztalati többlettel, amit az idő rakott rájuk. Fő művük – és egyben a nyolcvanas évek magyar művészetének emblematikus alkotása is – a *Gazdálkodj okosan!* társasjáték adaptációja (közös munka a Vajda-stúdió nyári tanfolyamának résztvevőivel, kiállítva 1989-ben a Budapest Galéria Lajos utcai kiállítóházában). A közismert Capitaly szocialista változata azt az életeszmenyt testesítette meg, amelyet a Kádár-rendszer nyújtott az egyén számára. Ha egy játékos ügyesen és szerencsésen játszott, akkor a végén eljuthatott az ideális életkörülményekhez: kétszobás lakás TV-vel, hűtőszekrényvel és egy szakszervezeti beutalóval. Ezt a társasjátékot – gyerekkori emléküket – szobányi méretre növelve alkották újra a Helyettes Szomjazók, olyan leleplező szellemességgel, amilyen talán egyetlen más képzőművészeti műfajban sem sikerült.

A fehérvári kiállítások azonban nagyon egyhangúak lettek volna, ha a 80-as évek művészetének csak ezt a vonulatát mutatták volna be. Emlékezetes tárlat volt a zseniális Szalai Tiboré, aki gyakorló építész volt, de kiállító művészként „épített szobrokat” csinált. Ezek az egyszerre racionális és mégis kaotikus, nagy méretű papír-konstrukciók a szabad fantázia és a szigorú kiszámítottság gyermekei, a dekonstruktivista építészet szellemében készült plasztikák. A felbontott formák labirintus-tereket ölelnek körül, ágas-bogas sziluettek vetnek hosszú árnyékokat semmit sem határoló falakra, rácscok és kúpok, henger-és gyűrűformák készülnek kirepülni – mint különös szatellitiek – egy vizionált világ küldötteiként. Mindez lélegzetelállítóan pontos és kiegyensúlyozott, de mindenekelőtt varázslatosan szép. Ritkán használjuk ezt a jelzőt a modern művészetéről szólván, de Szalai művei ezt hívják elő a nézőből, aki boldogan csodálkozik rá erre a szépségre.

Szomorú kötelességének tett eleget a múzeum, amikor emlékkiállításokat rendezett. Nemcsak az idős mestereknek – Kassák Lajos, Vilt Tibor –, hanem a fiatalon vagy alkotóerejük teljében elhunyt művészeknek is. Hajas Tibornak, Gecser Lujának, Altorjai Sándornak vagy Erdély Miklósnak, akinek meghatározó szerepét és kovászként ható szellemét ez a kiállítás mutatta meg először.

A múzeum művészettörténetészei – Kovalovszky Márta és Kovács Péter – a szobrászat történetének jeles kutatói. Természetes tehát, hogy sajátos profiljuk lett ez a műfaj, mind a gyűjteményt, mind a kiállításokat tekintve. Olyan elfeledett, kitűnő szobrászokat mutattak be, mint Femes Beck Vilmos vagy Kövesházi Kalmár Elza; a múzeum gyűjteményébe került a külföldön meghalt Barta Lajos és Beck András hagyatéka, de rendeztek kiállításokat külföldön élő magyar szobrászoknak is: Medve Andrásnak, Fekete Gabriellának, Megyik Jánosnak.

Az iparművészek közül olyanoknak volt itt kiállításuk, akik képzőművészeti igénnyel nyúltak anyagukhoz és műfajukhoz – Ferenczy Noémittől Szilvitzky Margiton át Király Tamásig. És voltak persze kuriozitások. Pogány Zsolt magángyűjteménye vagy olyan különleges csemegék, mint pl. a *Meglepetés ... olvasóink részére!* című művészeti könyv-kiállítás, Az elmaradt magyar expresszionizmus megtalálása, vagy a *Szimbólumok, mítoszok*, amelyen Csók István korai műveit láthattuk, és ezáltal a festő teljesen új



oldalát ismertük meg. Ezek a vámpírok, Vénuszok, Saloméék, Buddhák, bálványok, Nirvánák és pávákkal kacérkodó szépasszonyok a misztikus rajongás és a fülledt erotika bizarr elegyét mutatták meg annak a festőnek az űvre-jében, aki bravúros csendéleteivel, népviseletbe öltözött menyecskéivel és vidám polgári enteriőrjeivel vált divatosá és kedvelté.

Már az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy a székesfehérvári művészettörténészek kitűnő érzékkel kerültek el minden vidéki múzeum fenyegető rémét, a provinciáлизmust. Országos fontosságú kiállításokat rendeztek, ezért a helybeli művészeket is ezzel a mértékkel mérték. Közülük Ujházi Pétert és König Frigyeszt támogatták, az ő műveiket propagálták. Különleges érdeklődéssel figyelték a pályára lépő fiatalokra. A város egyik polgára, Smohay János kalaposmester végrendeletében alapítványt tett tehetséges, fiatal művészek támogatására. A kuratórium a Szent István Király Múzeum védnöksége alatt 1981 óta osztja ki a Smohay-díjat és ösztöndíjat a művészeknek 35 éves korig, akik a díjat követő évben kamarakiállítást rendeznek. A múzeum programja így szüntelenül felfrissül az újabb korosztályok bemutatkozásával, és ez a kurátorokat sem hagyja megöregedni.

Az 1965-ben elindított történeti sorozat 1996-ban jutott el a jelenkorig, vagyis utolérte a kortárs sorozatot. A történeti folyamat, melyet a két sorozat együttesen elénk tárt, a 19. század fordulójától az ezredfordulóig tartott, és a *Művek és magatartás* című kiállításban találkozott. Mind a nyitó, mind a zárókiállítás egy-egy történeti szituációban adott keresztmetszetet a magyar művészetről. Az első a századfordulót, a magyar polgári társadalom kialakulásának korát és művészetét mutatta be, az utolsó pedig az 1990–96 közti éveket, a rendszerváltozást követő periódust, amely a visszanyert polgári szabadságjogok birtokában élő társadalom és az abban alkotó művészek magatartását, dilemmáit és választásait tárta elénk.

Milyen volt hát az évszázad magyar művészete a fehérvári sorozatok tükrében? A századforduló nagy művészeti fellendülése (az art nouveau elterjedése, valamint a magyar avantgarde megszületése) után a két világháború közötti évtizedekben a magyar művészet erősen bezárkózott. Azok a kitörési kísérletek, amelyek egy-egy művészpálya kezdetén – elsősorban a párizsi tanulmányutak hatására – megfigyelhetők, hazatérve gyorsan feledésbe merültek, a „hazai pálya” elszűrte az európai színeket. Vannak művészcsoporthok és vannak nagy életművek, amelyeknek nincsenek nyugati ekvivalenseik, a kor-szak magyar művészetének értékei másutt keresendők, mint az európai kortársakéi. Mindenekelőtt a szociális érdeklődésben és az etikai tartásban, ami az önelvűsége törekvő európai izmusoktól – mint cél – meglehetősen távol állt. Az 1945–48 között működött Európai Iskola nevében is kifejezte azt a tájékozódási igényt, ami tagjait jellemezte. Az 50-es évek diktatórikus kitérője viszont hosszú időre lehetetlenné tette egy ilyen program megvalósítását. A 60-as évek közepén pályára lépő fiatalok hozták meg azt a paradigmaváltást, aminek következtében az alapvetően szenzuális magyar művészetből intellektuális művészet lett. A századelő avantgarde kísérletei után a művészet egésze integrálta velük azt a képi nyelvet, amely a modern művészetet mint esztétikai élményt megteremtette. A tradicionális kép a festő, a modell és a vászon viszonya, a modern kép: a festő és a vászon párbeszéde. A művészet nem-mimetikus elemei teremtik a képet, a művészet tárgya: önmaga. A klasszikus kép: hierarchikus kompozíció, a modern kép: mellérendelő viszonyo-

kat alakít ki. És ha minden képelem egyenlő, akkor bármi bármivel társítható, a képen eltérő materiális világok egyesülnek – vagy ütköznek. Ez az önelvű művészet teljesedik ki a 70-es évek jelszavával: „The medium is the message.” A kép tartalmát a képnyelvi elemek szervezése adja meg; jellegzetes módszer a szisztematikusság, jellegzetes megnyilvánulási forma a sorozatmű. A művészet az elveszett bizonyosságot – az újkori Európa mentalitását meghatározó karteziánus gondolkodás utolsó lobbanásaként – még egyszer, önmagában felmutatja.

Az *Idézőjelben*, majd az azt követő kiállítások (Az *avantgarde vége*; Mi, „Kelet-franciák”) azonban már azt a „posztmodern állapotot” regisztrálták, amelyben a művészet ismét az életre figyel, egyszerre lesz filozofikus és életközeli, mint a válságkorokban általában. A sorozatokat összekapcsoló zárókiállításra már a kötet által bemutatott 30 év után került sor. A *Művek és magatartás* a szubjektivitás jegyében vázolta azt a sokszínűséget, amit a rendezők hárman (Kovalovszky Márta, Kovács Péter, Néray Katalin) a legfontosabbnak tartottak. Épp ezért értelmetlen lenne azt keresgélni, hogy ki maradt ki belőle, és vajon miért. A 90-es évek művészeti pluralizmusában megszűnt minden olyan mérce, amelyet ezzel szembe lehetett volna mérni. A műalkotás megítélése attól függ, hogy a kritikus, a történész, a rendező milyen kontextusban jelöli ki annak helyét, vagyis, hogy ő maga milyen alapállásból szólal meg. A fehérvári kiállítás-sorozatok a történeti változásoktól tagolt művészeti folyamatot mutatták be, abból az alaphelyzetből kiindulva, hogy van művészeti progresszió, és ennek alapján lehetséges értékválasztás. Ezek az értékek összefonódtak a művészeti autonómia kérdésével, az pedig már a magyar művészek és a magyar közönség sajátossága volt, hogy az autonóm művészet fogalmáról mindenkinek az jutott eszébe, hogy menjenek ki az oroszok, és legyenek szabad választások.

A Kádár-rendszer elmúltával megszűnt az a „rettentes otthonosság – otthonos rettenet” (Kovalovszky Márta kifejezése), amely a rendszerrel való szembenállás jegyében összetartotta az azonosan gondolkodó és érző embereket. Új érzelmek, érdekek mentén szerveződnek ma az emberek, és a művészet is más tájékozódási pontokat keres. A *Művek és magatartás* ezek közül a tájékozódási pontok közül mutatott be néhányat, a néző pedig, mint egy svédasztalról, tetszés szerint válogathatott. En két markáns tendenciát emelnék ki a kínálatból. Az egyik a múlta, a művészet korábbi nagy teljesítményeire reflektál (Jovánovics, Herskő, Veszely stb.), annak a posztmodern magatartásnak a jegyében, amely szerint az egyén a kultúrában találja meg saját identitását. A művek egyszerre szólnak a kultúra élményéről és a jelenről, valamint a kettőnek egymáshoz való viszonyáról. Úgy is fel-foghatók, mint kifejező álarcok, amelyek mögé biztonsággal elbújhatunk – kérdés, hogy meddig. Így hát a posztmodern művész dilemmája: hol az a pont, amikor az álarc már ráfagy az arcra, vagy ha lehántunk mindent, ami az elődöké, akkor mi marad? A másik – nekem szembeötlő – szándék a transzcendenciára irányul. Az egyszerű anyagokat és szokványos gesztusokat átszellemíti valamilyen elvont misztika (Chilf, Csutak), amelyben nemegyszer felfedezhetjük a mélyen megélt katolicizmust is (Lovas, Türk). Kívülük persze ezen a kiállításon is számos más út futott egymás mellett a delikát esztéticizmustól a brutális társadalomkritikáig.

A fehérvári kiállítások sok mindenről szólnak még, különösen a muzeológus számára. A múzeum saját



gyűjteménye kezdetben nagyon szerény volt, a kiállításokkal párhuzamosan azonban rohamosan bővült. Mára az ország legjobb modern művészeti gyűjteménye lett, hiszen tudatosan és koncepció alapján gyarapodott. A tárlatok történeti anyagát természetesen csak kölcsönzésekkel lehetett biztosítani, és a múzeumok nem bontják meg állandó kiállításait. A raktárakból azonban szívesen kölcsönöztek, így a múzeum munkatársai olyan feladásokat tehettek, amelyek a mai napig maradandóak. Például elsőként hívták fel a figyelmet Vaszary János *Aranykor* című képére, amely azóta a magyar szecesszió egyik emblemikus darabja lett, minden kiállítás, tanulmány és album állandó szereplője. A magángyűjtők a hatvanas években még szívesen kölcsönöztek kiállításokra. A Mednyánszky-képeket Barcsay Jenő adta kölcsön, de számos kép szerepelt a Bedő-, a Gegesi-, a Radnai-, a Cseh-Szombathy-gyűjteményből is. A kortárs művekből pedig korlátlanul válogathattak a rendezők, ehhez jó szem kellett és néha bátorság. Fehérvárott láthat-

tuk először Jakovits Józsefnek az 1956-os forradalmat idéző grafikai sorozatát (1969-ben!) *Rajzok* címen, és mindig bemutatták az emigrációban élő művészek munkáit is, holott a kultúrpolitika ezt sem nézte jó szemmel. Láthattuk azoknak az alig ismert, teljesen visszaszorított művészeknek a műveit is, akik akkor már évtizedek óta nem mutatkozhattak be, és még utána is csak lassan tudtak visszatérni a művészeti életbe (pl. Lossonczy Ibolya).

A fehérvári kiállítások harminc évét ismertető kötet egy hőskorszakot tekintett át, amely véget ért. Fehérvárott ma is vannak jó kiállítások, de már máshol is vannak, és ez így van rendjén. A megnyitók ma is baráti összejövetelek, és ez is rendjén van. De van-e, lesz-e vajon egy másik múzeum, amelyik felismerve feladatát, és összefogva egy vagy több generáció szakembereit, belefog egy hasonlóan nagyszabású vállalkozásba?

Nagy Ildikó

#### JEGYZET

1 A Szent István Király Múzeum Közleményei, B. sorozat 44. szám. Szerk.: Fülöp Gyula. A kötetet összeállította: Kovács Péter,

Kovalovszky Márta, Ladányi József, Lakat Erika, Sasvári Edit. Székesfehérvár 1994, 208. oldal







## ANDRÁS EDIT „SCHÖNBERGER ARMAND FESTŐMŰVÉSZ (1885–1974) MUNKÁSSÁGA” CÍMŰ PHD ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

1998. szeptember 21-én az MTA Művészeti Gyűjteményének termében került sor András Edit *Schönberger Armand festőművész (1885–1974) munkássága* című bölcsészdoktori (PhD) értekezésének nyilvános vitájára. Opponensi véleményében Bajkay Éva méltatta a jelöltnek a témára vonatkozó, az elmúlt 14 évben végzett kutatásait, valamint az életmű feldolgozásának aktualitását. Kiemelte, hogy András Edit kiindulása és mércéje az avantgarde meghatározó szerepe és a nemzetközi áramlatok hatása. A disszertáns helyesen találta meg a hazai képzőművészet egyik fő vonását a klasszicizálásban, és annak gyökereit egészen az 1910-es évekig visszavezette. Az opponens méltatta a festő korai, nagybányai alkotásainak elemzését, összevetésüket Czöbel, Tihanyi, Bornemissza alkotásaival. Hiányolta azonban a párizsi tanulmányútra vonatkozó pontosabb ismereteket, valamint az 1911–13 közötti évek válságának indoklását. A pályakép további ismertetését, az ún. Fiatalok csoportjának és benne Schönberger szereplését ismét elismerően említette, valamint egyetértett a szerzővel abban, hogy Schönberger „felemás modernsége” a késő kubizmus és a klasszicizálás kettősségében alakult ki. Az opponens egyenesen a modern magyar művészet egyik specifikumát látja ebben a tendenciában. Jellegetesnek tartotta, hogy Schönberger tehetsége relatíve későn, 30 éves korában bontakozott ki, akkor, amikor a Nyolcak és az aktivisták – akikkel nagyjából egykorú volt – emigrációba kényszerültek. Elismeréssel szólt Schönberger grafikáinak elemzéséről, valamint a témákat és ikonográfiai csoportokat tárgyaló alfejezetekről. Kiegészítésként a sokszorosított grafikára hívta fel a figyelmet (linómetszetek). Helyesnek tartotta, hogy a szerző részletesen foglalkozott a Derkovits–Schönberger párhuzammal, kevesellte viszont a Bokros Birmanhoz fűződő kapcsolat tárgyalását, és sajnálta, hogy nincs adalékunk a pozsonyi kapcsolatokhoz. További analógiaként Mayer Márton György és az osztrák Max Oppenheimer munkásságára hívta fel a figyelmet. Végezetül: kiemelkedően fontosnak tartotta a dolgozat mellékleteit, így a 261 tételes műtárgykatalógust és az irodalomjegyzéket, amelyet a korszakra vonatkozó magyarországi és nyugati szakirodalom „alapvető tárházának” tartott. A disszertációt *summa cum laude* minősítésre és mielőbbi megjelenésre javasolta.

Az értekezés másik opponense, Tímár Árpád is kiemelte a téma fontosságát, vagyis a kismesterek életművének feldolgozását. „Ők képviselik ugyanis legpregnansabban egy-egy kor képzőművészeti ízlését”, ők alkotják azt a közeget, amelyből a remekművek kinőnek. Schönberger jellegzetes képviselője ennek a művészrétegnek. Az opponens megállapította, hogy az „értekezés megfelel a leghagyományosabb értelemben vett – életrajzzal, pályaképpel, űvre-katalógussal, teljességre törekvő iroda-

lomjegyzékkel ellátott – művészmonográfia minden kritériumának”. Ezután rátért a részletes elemzésre:

„A szűkebb értelemben vett életrajz belső arányai is szerencsések. A legszükségesebb adatokra korlátozódik, ... ugyanakkor felvillantja azokat a párhuzamos pályaképeket, amelyek a megfelelő összehasonlításokat lehetővé teszik. A műveket tematikai-műfaji csoportosításban tárgyalja, mert a szigorú kronológiai sorrend – a művek pontos datálásának megoldhatatlansága miatt – nem jöhetett szóba.

Schönberger pályafutásának, művészi fejlődésének felrajzolása során az első nagyobb művészettörténeti problémakör, amelybe beleütközünk, a nagybányai neósok megjelenésének értelmezése, értékelése, történeti helyük, szerepük meghatározása. E kérdések iránt nagy mértékben megnövekedett az érdeklődés az utóbbi években, sok, eddig ismeretlen vagy lappangott mű is előkerült – sajnos Schönbergertől alig valami –, sikeres kiállításokat ... rendeztek, ... bőséges anyag gyűlt össze a probléma újragondolására. Schönberger helyének, szerepének kijelölése azonban egyelőre nehézségekbe ütközik, bár tudjuk, hogy sok éven át minden nyáron Nagybányán dolgozott, az ott készült művekből azonban alig ismerünk valamit, így eldönthetetlen, milyen szerepe volt a megújulást kereső törekvésekben....

A második nagy problémakör, amelynek szerves része Schönberger munkássága, a Művészház és a »fiatalok« mozgalma a tízes években. Egyetérttek a dolgozattal abban, hogy különösen a két kiállítást, az 1916-osat és az 1917-eset »súlyának megfelelően« kell tárgyalni és értékelni. Nem vagyok meggyőződve azonban arról, hogy e kiállítások súlyát, jelentőségét csak az aktivizmus vagy a háború utáni klasszicizáló törekvések felől lehet megközelíteni. Elhelyezhetők ezek egy olyan összefüggésrendszerben is, amely a nagybányai neósok és más, Párizst megjárt, posztimpresszionista törekvéseket követő fiatalok fellépésétől a MIÉNK, a Nyolcak, a kecskeméti telepalapítás, a Művészház, Egry, Nagy Balogh, a Fiatalok, a Kassák-kör törekvésein, mozgalmaiban át a Tanácsköztársaság plakátművészetéig terjed, s melynek alapja az a radikális művészeti szemléletváltás – lényegében az impresszionizmussal való szembe fordulás –, amelyet a kor kritikusainak és gondolkodó művészeinek egy része világnézeti fordulatként élt meg és tudatosított magában. E fordulatnak és művészi következményeinek feltárása azonban csak több szempont, több kritérium együttes alkalmazásával lehetséges.

Célszerűnek tartanám, ha a történeteket, a jelenségeket több síkon vizsgálánánk, a felhasznált kategóriákat pontosabban meghatározva, egymástól elválasztva. Lehet rendezőelv a szervezetekhez, intézményekhez való kapcsolódás. Ezek általában könnyebben eldönthető »ténykérdések«. ...



Lehet rendezőelvként stílárius kritériumokat alkalmazni, figyelembe véve a művészi eszközöket, a formanyelvet, de ez már nem pusztán ténykérdés, itt már szerepe van az alkotások értelmezésének, minősítésének, ilyen vagy olyan törekvésekhez való sorolásának, azaz a történész szubjektív döntésének is.

Figyelembe lehet venni továbbá a művészek vagy kritikusai, teoretikusai által megfogalmazott célokat, programokat, cikkeket, kritikákat, sajtópolémákat, magánleveleket, katalóguselőszók egyaránt lehetnek ebben segítségünkre. A meghirdetett célokat, a vallott elveket persze megint csak szembesíteni kell a megvalósult alkotásokkal.

E szempontok együttes alkalmazásával lehet csak megnyugtatóan eldönteni, ki hova tartozik, ki hova sorolható, ki mikor mivel járult hozzá egy-egy csoportosulás teljesítményéhez.

Az együttes alkalmazás sem hoz természetesen egyértelmű, vitathatatlan eredményeket. Tekintheti valaki egyik vagy másik kritériumot fontosabbnak, s akkor a hangsúlyok máshová kerülnek. A stílárius kritérium például nem mindig fedti le a szervezeti-intézményi kereteket. Talán a Nyolcak esetében áll legközelebb a szervezeti és stílárius összetartozás. De például nem minden Nagybányát megírt művész tekinthető művészi szemlélete, formanyelve alapján is »nagybányai«-nak, az ott dolgozó fiatalabb korosztályok tagjai közül sem tartható mindenki automatikusan neósnak. Vitathatatlan például, hogy Schönberger többször járt Nagybányán, első ismert képe tanúbizonysága alapján elmondható, hogy a hagyományos nagybányai értékeket jó színvonalon képviselte, életkora, baráti társasága alapján viszont a fiatalabb nemzedékhez tartozott, de hogy neós volt-e, mikor, mennyire szakadt el a hagyományos formanyelvtől, az csak további művek előkerülése, elemzése után, stílárius érvekkel lenne bizonyítható.

Az is vitathatatlan, hogy Schönberger részt vett a Nemzeti Szalon 1917-es kiállításán. Csatlakozott egy művészcsoporthoz, feltehető, hogy vállalta a közös programot, s legjobb tudása szerint törekedett is céljait megvalósítani. Hogy mennyire eredményesen, az megint csak művek elemzése alapján értékelhető. Valamilyen mértékig bizonyosan, s ez mindenképpen kijelöli Schönberger helyét a korszak művészetében.

Ám én ugyanilyen vitathatatlan ténynek tartom azt is, hogy Schönberger nem volt aktivista. Ha az aktivizmust intézményként, Kassák szervezte mozgalomként, Kassák körül csoportosult művész társaságként, a Kassák szerkesztette folyóiratok munkatársainak összességéként definiálom, akkor az pusztán ténykérdés, hogy ki aktivista. Nem esztétikai vagy stílárius mérlegelésen, nem a művészi rangon, minőségen múlik, hogy valakit oda sorolunk-e vagy sem. S fordítva is igaz: a szervezeti-intézményi kapcsolódás elvitathatatlan történeti tény, de ez önmagában nem jelent feltétlenül művészi értéket, rangot is. (Pászky Jenő vagy Dömötör Gizella bizonyára nem jobb, nem jelentősebb művész, mint Schönberger, noha őket Kassák befogadta mozgalmába.) Az, hogy Kassák milyen kritériumok alapján válogatott a művészek között, hogy következetesen alkalmazta-e szempontjait, hogy a kiválasztott művészek valójában megfeleltek-e az aktivizmus programjának, ideológiájának – mindez természetesen vizsgálható, sőt vitatható, az azonban tény, hogy Kassák Schönberger művészetét ismerte, s keményen meg is bírálta, nem tartotta elég modernnek, elég bátornak, nem tartotta annyira újat ígérő-

nek, hogy mozgalmába meghívja, lapjaiban, kiállításain szerepeltesse. Úgy gondolom, hogy ezt tényként el kell fogadnunk: Schönberger nem volt aktivista, nem kötődött sem szorosabban, sem „lazábban” a mozgalomhoz, s annak sincs semmi jele, hogy a szervezeti keretektől függetlenül valami köze lett volna az aktivista programhoz vagy ideológiához. Művészi rangját, történeti helyét ez önmagában azonban nem határozhatja meg. Más kérdés, hogy azok a formai és stílárius törekvések, amelyeket ő is képviselt, rokonságban vannak több más művészével, olyanokéval is, akik csatlakoztak Kassákhoz. De mint-hogy az aktivista mozgalomnak nem volt kizárólagos, csak rá jellemző stílusi ideálja, sőt stíláriusan egyáltalán nem volt egységes, a stílusi rokonság önmagában nem feltételez semmilyen kapcsolatot a mozgalommal, nem jelenti azt, hogy az ilyen vagy olyan stílust követő művész rokonszenvezik az aktivizmussal, egyetért Kassák programjával stb.

Ha persze valaki az aktivizmus történetét kutatja, ha ezt a mozgalmat állítja vizsgálódásai középpontjába, akkor joga van a kor minden művészeti tényét a saját szempontjai szerint előzményként, párhuzamként vagy kontrasztként felhasználni, s ennek megfelelően több vagy kevesebb fontosságot tulajdonítani bármelyik művésznak vagy művészeti jelenségnek, de ha valaki a korszak egészét, vagy bármely, aktivizmushoz nem kapcsolódó részét kutatja, akkor nem tehető abszolút mércévé sem az aktivizmus, sem Kassák programja, sem értékrendszere, sem ízlése.

Megközelíthetjük Schönberger művészetét formanyelve alapján is. Ha stílárius elvek szerint próbáljuk rendezni a jelenségeket, akkor is adódnak természetesen nehézségek, ellentmondások. A Nemzeti Szalon-beli két kiállításnál sincs az együttlét mögött teljes stílárius egység. A nagy többséget mindkét alkalommal igen erőteljes és karakterisztikus közös vonások jellemzik. Ám az első kiállítás résztvevői közül Gulácsy már bizonyosan kilóg a sorból, s azt is nehéz eldönteni, hogy Erős Andor vagy Diener-Dénes Rudolf mennyire állt közel Kmettyhez és Nemes Lampérthhez. Schönberger műveire azonban – fejlődésének tendenciáját is mindenképpen tekintetbe véve – a közösnek tekinthető stílárius vonások voltak jellemzőek. Őt tehát a szervezeti-intézményi és a stílárius szempont alapján egyaránt a »Fiatalok« csoportjához tartozónak kell tekintenünk.

Megközelíthető Schönberger történeti helye, szerepe az elvek, az ideológiák felől is. Ha valóban jelentősnek tartjuk az említett két kiállítást, akkor komolyan kell vennünk programjukat, meghirdetett céljait. Mindkét kiállításnak volt írásban is megfogalmazott, katalógusban publikált programja. Ez szóba kerül a dolgozatban is, de úgy gondolom, hogy ez sem ítéltető meg kizárólag Kassák bírálata alapján. Először azt kellene rekonstruálni, mi volt programjuk lényege – ez természetesen elemzés és interpretáció kérdése: úgy gondolom, hogy ez is része az említett világnézeti fordulathoz –, azután azt kellene vizsgálni, hogy a kiállítók megfeleltek-e a maguk fogalmazta elveknek, megvalósították-e céljait, s ezután következhetne az, hogy a programot és a műveket szembesítjük a kívülálló – vagy éppen szembenálló – kritikusokkal, teoretikusokkal.

Az 1916-os katalógus-előszó abban látta törekvéseik lényegét, hogy korábbi szélsőséges individualizmusukkal szemben most valamiféle »akadémizmus felé« törekedtek. Lehet, hogy nem szerencsésen választották meg a terminust, lehet, hogy könnyen félreérthető a szó, de a



tartalmának kell eldöntenie, mit kezdünk vele. Tartalmaként ugyanis azt jelölték meg, hogy az »egységes szellemnek egységes kifejezést« keresnek, céljuk »az egységes és általános világfelfogás kialakulásához az utat« megmutatni.

Forradalmárnak tartották magukat. Az igazi forradalmat a divattal állították szembe, a forradalom lényege szerintük az, hogy a kínládásoknak, a vajúdásoknak vannak olyan eredményeik, amelyek összegezhethők, »általánosíthatók«. 1917-es katalógusukban is azt hangsúlyozták, hogy a »progresszív princípiumok eredményeinek fixálása lett a program«, s ez az »alap ... az új akadémia megcsinálására.« Ez »az első döntő lépés a huszadik század nagy monumentális művészete felé«. Az egységes világfelfogás, az új világnézet, az új, mindent átható, általánosan elfogadott kortilus igénye nagyon sok művészen élt ekkor meg-megújuló vágyként. Ez az egyik összekötő kapocs azok között a művészek között, akik az általam vázolt művészeti tendencia részei voltak. Programjuk – én legalábbis úgy gondolom – nem tekinthető semmiképpen sem »időszerűtlen«-nek.

Kassák véleménye, bírálata természetesen szintén figyelembe veendő. Érdemes alaposan elemezni, hiszen ez rávilágít azokra a lényeges elvi ellentétekre, világszemléleti különbségekre, amelyek a »Fiatalok« és az aktivisták között fennálltak. Kassák mindkét kiállítás kapcsán elmondta véleményét. 1916-ban főleg a programmal, 1917-ben inkább a kiállított művekkel foglalkozott. Kifogásolta »művészetük időszerűtlen passzivitását«, s ezért úgy vélte: »A Tett mint kimondottan agresszív művészeti mozgalom bírálni akarja és támadni kénytelen« a »Fiatalok«-at. Kassák szerint »minden új generáció számára csak egyetlen út vezet a becsületos célba éréshez... nyílt agresszivitás...«. »Céljukat, ha ilyesmijök komolyan van, csak a tegnapok legázolásán keresztül érhetik el...« A radikális szakítás szükségességét második írásában, Dobrovics képeivel kapcsolatban is megismételte: »vászna elött százszorosan érezzük a futurista manifestum igazságát – a könyvtárakat és múzeumokat fel kell gyújtani, le kell rombolni, mert ellopják az embert önmagától.« Ez nyilvánvalóan annak a mozgalomnak az ideológiája, szellemi programja, melyet később Kassák aktivizmusnak nevezett. Ez az agresszivitás nemcsak a múlttal való szembefordulást jellemezte, hanem a művészet feladatának, céljának kijelölését is áthatotta: elutasította a »romantikus politikátlan« magatartást, »a semmi egyebet nem akarunk, csak festeni okoskodással hígtott l'art pour l'art-osdít«; a művészetet lényegében eszköznek, fegyvernek tekintette: »Politika van – tehát a politikával számolnunk kell, s a politikát mint a legkönynyben kezelhető harci eszközt mindenki a legjobb tudásához, meggyőződéséhez mérten használni is kénytelen...«

Két jól körülhatárolható álláspont áll itt tehát egymással szemben: az egyik építkező, hagyományokra is támaszkodó, értékeket, eredményeket összegező, a másik a múlttal való radikális szakítást, az állandó újítást, a permanens forradalmat hirdeti. Lehet, hogy az egyik nem avantgarde, ez attól is függ, hogy hogyan definiálom az avantgarde fogalmát. De nem mércéje egyik sem a másiknak, nem képviseli egyik sem az igazságot, a korszerűséget a másik tévedésével, elavultságával, »időszerűtlenségével« szemben. Mindkettő alapján jöttek létre esztétikai értékek, maradandó műalkotások. Úgy gondolom, hogy Nemes Lampérth művészete például – függetlenül attól, hogy mi volt Kassák véleménye róla – az első álláspont reprezentánsa. S ehhez állt legközelebb Schön-

berger is, tehát a művészi célok, programok felől közelítve is a »Fiatalok« csoportjának többségéhez tartozott.

De nemcsak az aktivizmust, hanem a többi, stílusokat, irányzatokat jelölő kategóriát, terminust is pontosabb, szigorúbban körülhatárolt jelentéssel kellene használni. A kubizmus és a futurizmus érvényességi köre például sokkal szűkebb, sokkal szigorúbb kritériumoktól meghatározott, mint a posztimpresszionizmusé vagy akár az expresszionizmusé. Kmettyt vagy Szobotkát nem lehet »doktrinér kubistának« nevezni, még akkor sem, ha ők maguk úgy vélték, hogy a kubizmus tanulságait dolgozták fel.

A terminusokat persze a korabeli sajtó és kritika is sokszor következtelenül alkalmazta. ... A történettudománynak azonban éppen az a feladata, hogy rekonstruálja a kategóriák eredeti jelentését, ... használatukat tartalmi kritériumok és időbeli határok kijelölésével biztosítsa.

Azt sem szabad elfelejteni, hogy ezek az izmusok egymás ellen harcolva, egymástól szigorúan elhatárolódva jöttek létre, programjaikat, alapelveiket tekintve is egymást kölcsönösen kizáró, egymással összeegyeztethetetlen irányzatokként léptek fel. A mozgalmak, a csoportok természetesen előbb-utóbb felbomlottak, sokszor az alapítók sem ragaszkodtak eredeti elveikhez, az első vonalhoz tartozó művészek közt is voltak olyanok, akik pályafutásuk során többször váltottak irányzatot. A létrejött új formaelemek, kompozíciós megoldások is megkezdtek önálló életüket, továbbfejlődtek, variálódtak, az eredeti határok fokozatosan elmosódtak. A divat, a közizlés szintjére is leszivárgott egy sor elem, egy-két évtized alatt a legmerészebb újításokból is rutinmegoldások lettek.

Stílusát, formanyelvét tekintve a 20-as–30-as években Schönberger is valami olyan modernista köznyelvet – közhely vagy közkinccs jellegű formakészletet – használt, amely a korábbi izmusok eredményeiből tevődött – keveredett, ötvöződött – össze, s amely egyébként a KUT derékhadához tartozó más művészekre is jellemző volt. Ezt a viszonylag egységes nyelvet szét lehet szedni összetevőire, s ezeket az elemeket valószínűsíthető eredetük alapján hozzáköthetjük egy-egy jóval korábbi izmushoz, de ennek nem sok értelme van, különösen konkrét műalkotások elemzésénél, leírásánál.

Meg kellene találni azokat a kifejezéseket, műszavakat, kategóriákat, amelyek alkalmasak ezeknek a műveknek, ezeknek a jelenségeknek a leírására. Az nem lehet megoldás, hogy Schönberger 20-as 30-as évekbeli alkotásaival kapcsolatban a Cézanne-izmustól, fauve-izmustól az analitikus és szintetikus kubizmuson át az expresszionizmusig, futurizmusig, konstruktivizmusig minden történeti izmuskategória szóba kerül, néha egy művön belül több is, és sokszor évtizedekkel azután, mint amikor az eredeti mozgalom élt és közvetlenül hatott. (A 30-as években már nem lehetett hiteles belső művészeti fejlődéssel az analitikus és szintetikus kubizmus válaszutájához eljutni, ezen régen túl volt a művészettörténet.)

De az izmusokkal kapcsolatban a terminológiai problémákon túl felvetődnek azok az alapvető módszertani, értékeléssbeli kérdések is, hogy vannak-e ideálisan tiszta képletek, amelyekhez képest beszélhetünk »felemás« jelenségekről, van-e a fejlődésnek kitüntetett iránya, egyetlen iránya van-e, amihez viszonyítva beszélhetünk elkanyarodásról, lemaradásról, megalkuvásról, elszalasztott lehetőségekről, meg nem tett szükségszerű lépésekről, egyáltalán: lineáris fejlődésnek, haladásnak kell-e tekintenünk a lejátszódó eseményeket, folyamatokat, vagy pedig a jelenségek egymásmellettiségének, a



tényezők egymással több-kevesebb kölcsönhatásban lévő, de lényegében kaotikus halmazának.

Úgy gondolom, hogy túl kellene lépni a korábbi avantgarde-centrikus szemléleten, az izmusok lineáris fejlődésének feltételezésén, az egymásból organikusan, szükségszerűen következő fázisok konstrukcióján, azon az elképzelésen, hogy a kanonizált izmusok rendszere, hálózata teljes egészében lefedi a század valamennyi esztétikailag értékes produktumát, és azt a korszerűbb módszert, azt a plurális szemléletet kellene alkalmazni a korábbi művészet kutatásában is, amelyet a szerző egyébként a kortárs művészet jelenségei kapcsán oly nagy sikerrel használ. De minthogy nekem most nem ezt a kortárs művészettel foglalkozó produkciót kell értékelnem, ezt a dolgot csak *cum laude* minősítésre tudom javasolni.”

András Edit válasza:

„Elöljáróban szeretném megköszönni opponenseim alapos és lelkiismeretes munkáját, amivel megtisztelték PhD értekezésem, szakmai tevékenységemet és személyemet. Számomra olyan a két opponensi vélemény, mint egy kihangosított belső dialógus énem s szakmai élettörténetem két része között. Az egyik a múzeum, s a gyűjtés, rendszerezés, a műtárgy felől közelít, a másik az elmélet, a metodika, az interpretáció felől. Az egyik a tradicionális empirikus, pozitivistá s filológiai szemléletet képviseli, a másik fogékony az újabb, interdiszciplináris módszerekre és értelmezési módokra. Az egyik típusú tevékenység a hálátlan aprómunkát, feltárást, analízist testesíti meg, a másik az értelmezést, az elméleti összegzést. Az egyik az avantgarde-nak elkötelezett, a másik ösztönös posztmodern. Az előbbi, a muzeológusi szemlélet tárgyhöz való kötődése okán kontinuitást tételez, a későbbi, a teoretikus közelítés viszont tagadná a múltat a folyton változó ideológiák, diskurzusok szellemében. Amit az elmélet felől közelítő opponensem, Tímár Árpád az értekezésen számon kér – hogy álláspontjának némiképp leegyszerűsített summázatát adjam –, az a művészettörténeti szemléletváltás, a magam vonatkozásában pedig későbbi szemléletem érvényesítése korábbi témám feldolgozásában.

Való igaz, az alternatív s újraírt művészettörténetek korát éljük; különban a diskurzus, emitt a politikai változások okán. Ki vonná ma már kétségbe a szemléletváltás szükségességét a mi területünkön is, s hogy az a korábbi szakmai konszenzus és retorika, mely a hivatalos művészetpolitikával, ideológiával szembe egy szintű normatív, kizárólagos avantgarde értékrendet állított, érvényét veszítette, de legalábbis változtatásra, módosításra szorult. Az elhatárolódás igénye Tímár Árpád véleményében határozottan megfogalmazódik, azt azonban, hogy mi is az a szemléletmód, megközelítés, módszer, amit a vonatkozó témára alkalmazni kellett vagy még inkább, lehetett volna, nem fejt ki. Mindössze annyi hangzik el a vélemény zárórészében, hogy »azt a korszerűbb módszert, plurális szemléletet kellene alkalmazni, amelyet a szerző egyébként a kortárs művészet jelenségei kapcsán oly nagy sikerrel használ«. De vajon mind a ketten ugyanarra gondolunk-e?

Ellenjavaslata, a »jelenségek egymásmellettiségének kaotikus halmaza« meggyerő, magam azonban úgy vélem, hogy a térség nem egészen ilyen szerveződést mutat. Érvényes lehet ez a centrumtól, vagyis a nyugati kulturális központtól alapvetően eltérő jelenségeket mutató térségek, régiók egyenjogúsítására, mely folya-

mat napjaink kortárs művészetében, művészettörténet-írásában zajlik. A domináns nyugati kulturális modellt követő, s a mindenkori centrum által diktált diskurzusba illeszkedő jelenségek esetén azonban úgy vélem, ez már jóval problematikusabb. A formainvenciók, a formai minőségek, a művészet tisztasága, a művészeti autonómia a kvalitás ígézetének s az univerzális nyelv tételezésének alapvetően hierarchikusan felépülő kategóriarendszerében – hogy csak néhány fontosabbat emeljek ki megörökölt művészetszemléletünk alaptézisei, axiómái közül – a jó szándék ellenére sem meggyőző számomra a mellérendelt káosz mellett érvelni. Én magam az üdvöztető »plurális szemlélet« létében, életképességében nem is hiszek, hanem csak egy gyökeresen eltérő alapvetéseken alapuló, másfajta szemléletben. Ha persze a fent említett kategóriákat magukat sem tekintjük megingathatatlan axiómáknak többé, vagyis nemcsak e kategóriarendszer számunkra kedvezőtlen hierarchikus szerveződésétől tekintünk el, akkor ténylegesen más eredményre juthatunk. Ha például eltekintünk a mivelénk tabuszámba menő univerzális nyelv s valamely steril művészeti identitás tételezésétől, és helyette úgy tekintjük a nyelvet és az identitást, mint a hatalmon lévő diskurzus szellemében konstruált, s modellértékűvé tett referenciát és annak kifejeződését, melynek kialakításában, legitimálásában majd interiorizálásában egy egész kulturális gépezet részt vesz, s ha szellemében feltárjuk a „devianciák”-nak minősített értékek kirekesztésének, degradálásának és elfojtásának folyamatát is, avagy olyan attitűdöket veszünk számba, melyek korábban kívül maradtak az értelmeződések körén, abból valóban egészen másféle művészettörténet kerekedne, mint amit ismerünk, és aminek kategóriarendszerével, alapvetéseivel jelenleg operálunk.

A posztmodern elméleti diskurzus, hogy nevéen nevezzük a megidézett szemléletet, nem misztifikálja a kvalitást sem, tekintve, hogy azt nem tekinti egyébnek, mint valamely formai egyezményrendszer másfajta rendszerek feletti dominanciájának. Arra fókuszál, hogy mi az, ami a korábbi normarendszerből, gondolkodási struktúrából, azaz a modernizmus paradigmarendszeréből kiszorult, marginalizálódott, s miféle szocializáció, azaz értékátörökítés során, továbbá, hogy mindez milyen minősítő, artikulációs rendszer, milyen nyelv segítségével történt. Magam úgy látom, hogy mindaddig, amíg lényegét tekintve a modernizmus paradigmarendszerében mozgunk, aligha lehet ignorálni a számunkra nem kedvező elemeket belőle, ellenében egy más rendszerből beemelni a számunkra kedvezőeket. Én magam erre legalábbis nem látok példát.

Mindezt most már az értekezésre vonatkoztatva; ami a témaválasztást illeti, a nevek nélküli művészettörténeti gyakorlat újraéledésének korát éljük, s művész vagy annak egy-egy korszaka eleve csak akkor bukkan fel az elemzésekben, ha az a korábbi kritériumrendszerből kiszorult. A mi esetünkben erről nincs szó. Akkor hát a korszerűség igényével mindenestül el kellett volna vetni a régi monografikus témát.

Ami a szemléletet illeti, magam sem vallom az izmusok lineáris fejlődésének s az egymásból organikusan, szükségszerűen következő fázisok konstrukciójának létét, éppen ezért kellett a monográfiák szokásos kronológikus rendszerétől s valamely formai festői probléma megoldásának nyomon követésétől, lineáris fejlődésvonalától eltérnem. Ezért tárgyaltam a két világháború közötti műveket párhuzamos tematikai-műfaji csoportosi-



tásban, s nem a datálási nehézségek miatt. Ezekkel kétségtelenül szembe kellett nézmem, de félreértés azt gondolni, hogy ez motiválta volna az értekezés szerkezetének kialakítását. Annál is inkább, mert az eltérő formai eszközöket használó műcsoportok bokrosítása révén, közelítő pontossággal ugyan, de be lehetett sorolni a datálatlan műveket is.

Ami Schönberger Armandot s festői pályáját illeti, nem vitás, hogy a pálya korai szakaszának feldolgozása, megközelítése, már csak a monografikus jelleg miatt is, egy tradicionális – ha az interpretáció felől közeledünk, magunk mögött hagyott – szemlélettel és módszerrel történik, ami alapvetően a domináns, a hazai szakmai konszenzus által szentesített modernizmus és avantgarde értékrendjéhez igazodik. Ma már talán visszafogottabb és kortárs művészi stratégiai megfontolásból sem olyan merev és szinte etikai elvárás e norma érvényesítése, mint akár tíz éve, mikor az értekezés nagy része íródott, s felbukkantak már más, korábban elítélt vagy lenézett trendek s új attitűdök is a hazai szakmai gyakorlatban, mégha ez áttörésnek, alapvető szemléleti változásnak nem is tekinthető. Magam azonban mindezeket számba véve ma sem látok más viszonyítási alapot, referenciamezőt az általam vizsgált életmű korai korszakainak és egyes műcsoportjainak megközelítéséhez, mint azt a kontextust, melyhez a festő maga is igazodott, mely összefüggés- és paradigmarendszerbe munkáit ő maga behelyezni kívánta, amelyen belül ő maga kijelölte festői problémáit.

Az elméleti konstrukciónak gyakorta ellentmondó műtárgyakkal folytonosan szembesülő muzeológus oponensem, Bajkay Évával egyetértésben vallom, hogy a korszak festőinek derékhada szabadon használta, elegyítette a legkülönbözőbb s egymásnak időnként valóban ellent is mondó vagy megemésztetlen stílárius jegyeket, aszerint, hogy milyen festői műfajt választott, milyen festői problematikát kívánt megoldani. Magam is azt képviselem, éspedig nem valamely elméleti megfontolásból, hanem a művek kényszerítő erejénél fogva, hogy hazai viszonylatban nem beszélhetünk nyugati minták szerinti tiszta stílusokról, hanem gyakorta bizony egymásnak ellentmondó stílusselemből összeálló hibridstílusokról. Igazat adok Bajkay Évának, mikor éppen ebben látja a modern magyar piktúra egyik specifikumát – szeretjük vagy nem szeretjük. Elméleti kiindulásként persze Tímár Árpád is ezt képviseli, úgy érdekelem azonban, hogy az álláspont konzekvenciái nélkül. Nem hiszen ugyanis, hogy a műveken, ill. elemzésükön számon lehetne kérni az ellentmondó, egymást kizáró stílusselemek jelenlétét – miszerint »nem szabad elfelejteni, hogy ezek az izmusok egymás ellen harcolva, egymástól szigorúan elhatárolódva jöttek létre« –, legfeljebb regisztrálhatjuk őket mint hazai jelenségeket.

Ugyancsak a mindenkorai művészeti központ elveinek a perifériára való alkalmazása jelenik meg annak számmonkérésében is, hogy »a stílusokat, irányzatokat jelölő kategóriákat, terminusokat is pontosabb, szigorúbban körülhatárolt jelentéssel kellene használni. A futurizmus és kubizmus érvényességi köre például sokkal szűkebb...«. Magam úgy vélem, s megint csak a művekből kiindulva, hogy bizony semmire sem mennénk ezekkel a jól körülhatárolt kategóriákkal hazai viszonylatban, mert a művek és életművek ezeknek ellenállnak: gyakorta fluid, egymásba csúszó, felemás, bizonytalan körvonalú kategóriákkal és jelenségekkel van dolgunk, ha nem az egészen kiemelkedő alkotók munkásságát vizsgáljuk.

Úgyszintén az etalon, a központok normája a viszonyítási pont Tímár Árpád helyreigazításában, miszerint »a harmincas években már nem lehetett hiteles belső művészeti fejlődéssel az analitikus és szintetikus kubizmus választójához eljutni, ezen régen túl volt a művészettörténet«. Vajon kinek a művészettörténete, az egyetemesnek kikiáltott, ekkor leginkább francia avagy a középkelet-európai? Az utóbbi az én tapasztalatom alapján aligha. Való igaz, hogy a kérdéses munkák a korábbi művészettörténet-írásban a tízes évekre datálódtak, s így kedvezőbb megvilágításba helyeződtek, rangos helyet kaptak a hazai kubizmus kibomlásának folyamatában, de sajnos a tények és források az időbeliséget nem igazolják. Akkor hát egyszeriben már nem is hitelesek? Kihé- ez is viszonyítsunk hát, kinek a fogalmát is kell használnunk tehát?

Lehet továbbá feleslegesnek ítélni az egyes stílus kategóriák lebontását, vagy akár el is tekinteni tőlük, választás, ill. döntés dolga, de úgy vélem, a művek kontextusának – ha a művektől nem akarunk eltekinteni, márpedig ezt képviseli valamikori muzeológusi énem – mégiscsak a stílárius megközelítés, s az egyes izmusok jegyeiből ötvöződő hibrid, jellegzetesen középkelet-európai képződmény regisztrálása, az etalonról való leválasztása, attól való megkülönböztetése – szétfejtéssel vagy anélkül – felel meg. Elfogadom Tímár Árpád abbéli észrevételét, hogy valóban nagyvonalúbban is el lehetett volna járni. Ma már bizonyára magam sem érezném kényszerítő szükségét minden egyes elemzett mű esetében ennek a módszernek. Úgyszintén készséggel elfogadom a megítélésbeli korrekcióra vonatkozó észrevételét. A hangsúlyokat ma már magam is máshová tenném, éppen az avantgarde szemlélet arroganciájától igencsak elhatárolódó kortárs művészeti tevékenységem visszahatásaként egy lényegesen toleránsabb művészetszemlélet és tágabb művészetértelmezés jegyében regionális jelenségnek tekintve a stílusok kombinációját és nem fogyatékoságnak valamely követendő abszolút normához képest.

Égészen más a helyzet a húszas évek második felében, amikor a modernizmus hátrahagyott katonái irányt tévesztettek külföldre távozott szellemi vezérük nélkül. Schönbergerre a szinte kötelező érvényű s magára vett feladat, a formai invenciók, illetve a formai autonómia mezsgyéjén a mind teljesebb absztrakció felé való haladás kényszerének enyhülő nyomása felszabadítólag hatott, s olyan képek sorát festette, nevezetesen külön kategóriaként is kezelt »nagyváros-képeit«, melyeket már valóban nem lehet megközelíteni stílárius, formai kategóriákkal, hanem csakis egy újfajta paradigma alkalmazásával. Ezek a pszichologizáló, vagy inkább pszichológiai kategóriákkal jól leírható, a nagyvárost önálló entitásként tételező, a modern nagyvárosi polgár lélekrajzát, neurózisait, szorongásait, magárahagyottságát, s a korábban elfojtott, s úgymond univerzális nyelv mögé bújtatott nagyvárosi zsidó identitást, életlélményt is felszínre engedték. E helyütt szeretném megköszönni Bajkay Évának, hogy figyelmemet felhívta Schönbergerrel analóg kortárs megnyilvánulásokra és újabb adalékokra.

Schönberger esetében tehát a környezet, a kontextus nyomására egy kényszerűen magára vett szerepigazolást, majd az arról való leválást és más problémarendszerre való áttérést regisztrálhatunk. Ezek a képek a korábbi, a formai kategóriák bővületében élő művészettörténeti értékrendszerben meglehetősen alulértékelődtek, minthogy másodlagosnak tekintették a formai elemeket,



s szabadon ötvöztek szigorú értelemben össze nem illő megoldásokat, az új megvilágításban viszont egy önálló, két világháború közötti műfajt és művészi attitűdöt körvonalaznak. Ezek megragadásában, interpretálásában elméleti fogódzóként az expresszionizmus újraértelmezett kategóriáit s azt a fajta új szemléletet kíséreltem meg alkalmazni, mely valóban lehetőséget teremtett arra, hogy a lineáris stílusfejlődés hagyományán és a formainvenciók számbavételén túllépjek. Hogy milyen mélyrenyúlóak és szerteágazóak a korábbi művészetelméletbe kapaszkodó gyökereink és milyen erősen rezisztensek vagyunk mindenre, ami ezen a rendszeren kívül esik, jelzi számomra, hogy amikor az életműben bekövetkezett részleges változás révén lehetőség teremtődött egy új megközelítésmód alkalmazására, s ezt a lehetőséget az értekezés legfrissebben készült része igyekezett maximálisan ki is aknázni, az elmélet felől közelítő Tímár Árpád opponensi véleménye nem értékelte a kísérletet, a hangnem- és megközelítésváltást, a kortárs művészet új interpretációs módszereinek a műltra való alkalmazását.

Schönberger húszas évek eleji magára találása, s az 1923-as Belvedere-kiállítás, ahol már kész művészként jelentkeznek, azért is olyan fontos és ennek megfelelően hangsúlyosan tárgyalt, mert a művész lényegében itt változgatja fel a két világháború közötti művészeti programját, amelyhez aztán mint művészeti eszközt, s nem célt, sorra hozzárendeli a megfelelő stílusesszközöket. A művek tipologizálása arra az alapvetésre épül, hogy azok nem szerveződnek egyenes vonalú fejlődésképre, nem az egyre tisztább, mindinkább autonóm nyelv megtalálása és kikristályosítása a művészeti cél.

Természetesen a Kmettyvel, Szobotkával kapcsolatban említett doktriner kubista jelző is csak hazai kontextusban használt kifejezés és a hazai skálán való helyzetük jelölésére szolgál. A kiindulóponttól való eltéréseket, módosulásokat feleslegesnek találtam mindannyiszor elősorolni. Ami egyébiránt a fogalomhasználatot illeti, szándékom szerint az követi a hazai szakmai konszenzust, megfelel a hazai szakmai gyakorlatnak.

A pálya kezdetén a nagybányai neós igazodást a korabeli forrásokon túl a nagybányai kiállítások kapcsán előkerült két igen karakteres mű elemzésére, más művekkel, közvetlen analógiákkal való egybevetésre alapozom, továbbá ezek szembeállítására a neós fogalommal. Mindezek alapján állítottam, hogy Schönberger Nagybanán a neósokhoz sorolható. Több mű előkerülése esetén sem lehetne az állítás határozottabb, legfeljebb árnyaltabb képet kaphatnánk erről a korszakáról. Párizsi tartózkodását illetően valóban sokkal inkább sötétben tapogatózunk, s nem vitás, jobb lenne többet tudni az időpontokról és élményekről. Jelen stádiumban minden rendelkezésre álló információt beépítettem. Ügyszintén keveset lehet tudni Schönberger külhoni, németországi, kolozsvári, pozsonyi kapcsolatairól. Ezen a téren – elfogadva Bajkay Éva észrevételét – valóban remélhető lapangó képek és új adalékok előkerülése, párhuzamosan a szomszédos országokban bekövetkezett politikai és ideológiai változásokkal. Én korábban nem kaptam választ Schönberger műveinek magán-, ill. közgyűjteményekben való fellelhetőségére. A műkereskedelem is csak az utóbbi években mozdult meg, és amit ez idáig felvetett, azt beépítettem értekezésembe. Jogos viszont az igény, újra kísérletet lehetne tenni művek felkutatására a szomszédos országokban. Ami ellenben a Bokros Birman-anyagból remélt bővebb információs lehetőséget

illeti, ezt nem mulasztottam el számba venni, de a már ismert tényeknél többre nem bukkantam.

A problematikusnak talált aktivista viszonylattal kapcsolatban szeretném előljáróban leszögezni, hogy nem hangzik el tételesen az értekezésben, miszerint Schönberger »aktivista« lett volna, tehát az ellentétes állítással nem szükséges hadakoznom. Ténylegesen és sűrűn elhangzanak viszont olyan minősítések, besorolások, mint az »aktivizmus vonzáskörében, holdudvarában, nyomdokain«, »az aktivizmusból nyert megerősítő impulzusokat«, az »aktivizmus hagyományait folytatták« (grafikai lapjai). Ezek a kijelentések két kiindulópontból táplálkoznak. Egyrészt megfelelnek a szakirodalom ugyancsak tág értelmű fogalomhasználatának, minthogy nem állt szándékomban a fogalmat sem értelmezni, sem revízió alá venni; ez messze túlhaladta volna az értekezés köreit. Amely összefüggésben azonban az általam vizsgált életmű is érintett, avagy valamely érvelés részét képezte, azokat az összefüggéseket nem hagyhattam figyelmen kívül. Másrészt úgy vélem, az is jellegzetesen közép-kelet-európai jelenség, hogy egy-egy fogalmat nemcsak eredeti értelmében bajos használni, de szűk és zárt, jól körülhatárolt értelmében is. Talán az információk időnkénti bedugulása okán – mint ahogy ez 1919 után és 1945 után is történt – rendelkezésre álló információk és járulékos jelenségek, kategóriák, fogalmak a beáramlás lefékeződése után mintegy szétterülnek, használatuk fellazul, éppúgy, mint az a jelenség, aminek megnevezésére használtatnak. Lehet ezt közkincsnek és közhelynek is nevezni, alapállás dolga, de a térségben e jelenséggel feltétlenül számolni kell. Elégészes talán a »nagybányaiság« szívós továbbélésére s a két világháború közötti, modern stíluselemekből formálódó nyelv létre, s az eredeti jelentésektől való eltávolodásukra, módosulásukra hivatkozni. Kortárs művészeti tapasztalatom alapján nagyon is jellegzetes régióbeli jelenségnek vélem, hogy a művészeti gyakorlat és annak megnevezése, illetve értelmezése gyakorta eltérő paradigmarendszerben mozog. A posztmodern kifejezés s annak olyan elemei például, mint a megidézett pluralizmus vagy az eklektika, a művészet történetére vonatkozó referenciák és ironiánálunk igencsak közkeletűek lettek, holott a fogalom centrumbeli használata ezen az újfestészethez kötődő kezdeti stádiumon régen túllépett már. Nagyon is úgy látom, hogy egyenletes ütemű belső mozgás helyett a centrumból időnként, löketszerűen beérkező információözzönnel és a trendekre, mozgalmakra való hazai rácsatlakozással (lásd Nagybánya, aktivizmus, nyolcvanas évek új festészete stb.), majd ezen jelenségek szétterülésével és felhígulásával, s párhuzamosan az információs csatornák eldugulásával kell számolnunk. A fentiek szerint modellálható folyamatnak aztán természetes következménye, hogy a jelenségek túlélnek önmagukat, hogy felismerhetetlen módosulásokon mennek keresztül, hogy anakronisztikus vagy ellenmondásos elegyeket alkotnak. Kortárs művészeti tevékenységemben lépten-nyomon ilyen formációkra bukkanok. Én magam csínján bánnék tehát az eredeti értelmű, rigorózus fogalomhasználat igényével, leginkább azért, mert nem hiszem, hogy térségünkben hozzárendelhető ideális művészeti gyakorlat.

Visszatérve – számos vonatkozásban valóban tipikusnak mondható – festőnkre, azokat a szakmai kiállításokon, tudományos munkákban való előfordulásokat, ahol Schönberger művei vagy személye az aktivizmussal összefüggésbe kerültek, nem hagyhattam figyelmen kívül. Márpedig annak ellenére, hogy sem a kiállításrendezők,



sem a kutatók nem tekintik őt aktivistának, személye rendre előfordul a mozgalom hullámverésében, a fogalom holdudvarában. A fentiekben vázolt közép-kelet-európai vonások okán úgy vélem, ez meg is felel a hazai viszonyoknak. Schönberger – főként grafikai lapjaival – gyakori résztvevője az aktivizmust rekonstruáló hazai és nemzetközi kiállításoknak, függetlenül attól, hogy Kassák valóban nem hívta meg mozgalmába, s attól is, hogy az érintett művek zömükben 1918 és 1921 között készültek, tehát Kassák távozása után és a mozgalom második szakaszában. Mindezen »szépségfoltok« ellenére szakmai konszenzus áll fenn arra vonatkozóan, hogy ezek a művek az aktivizmus – természetesen stílári és kisebb részben attitűdbeli – grafikai hagyományát használják, ill. folytatják. Ennél többet az aktivizmus vonatkozásában az értekezés sem állít. Két helyen talán tényleg pongyola és félreérthető a fogalmazás – miszerint a »mozgalomhoz lazábban kötődött«, illetve »az aktivizmus útját folytatta«: ezek a mondatok valóban korrekcióra szorulnak. Munkái a szakirodalomban továbbá besorolódhatnak az aktivizmus stílusselemeinek számbavétele során a kubista kísérletekbe. Hitelesnek tekintjük-e a művészeti fejlődést vagy sem, mégis tény, hogy ezek a művek 1930-ban, és nem a tízes években készültek. Azaz hogy is van ez? Egyfelől feddőleg számon kérik az etalontól való fogalmi eltávolodás, de egyidejűleg a hazai gyakorlat önmagában, a normától független értékelése is, másrészt viszont a normától való időbeli eltávolodás máris a hitelesség kétségbe vonását vonja maga után. Mi is hát akkor a hitelesség kritériuma?

Szóba kerül Schönberger az ominózus Fiatalok 1916-os, 1917-es kiállításai kapcsán is a szakirodalomban. E meglehetősen ellentmondásos kiállítások, a társulás és a programok szerepe, helye, jelentősége ténylegesen nem tisztázott. Jelen értekezés sem vállalkozott erre, mint-hogy annak témája vonatkozásában azok egyike csak az életműnek egy korai állomása, és a művészi kibontakozás szempontjából nem is a legjelentősebb. A szakmai tisztázatlanság ellenére megkerülhetetlennek látszott a program, a sajtóvisszhang és a szakirodalmi interpretáció felelevenítése, összevetése. A programot természetesen sokféleképpen lehet értékelni, értelmezni, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy a kiállítás említése hol hangsúlyos helyet kapott a korszak-monográfiákban, hol teljesen figyelmen kívül maradt. Értelmezhető utólagos visszavetítéssel még akár úgy is, mint amely meghirdette a modern stílusselemek kombinációját a kubizmus kohéziójával, »akadémiájával«, ami például Schönberger későbbi munkásságában meg is valósult. Jogos Tímár Árpád kritikai észrevétele a programmal kapcsolatos elmarasztaló, kategorikus megítélésre vonatkozóan; elfogadom, hogy a hazai színtér jelenségeinek regisztrálásakor árnyaltabb kategóriákat kell használni. Más kérdés, hogy számomra nem konzisztens a világnézeti változás részének tekinteni a programot egyfelől, ám pejoratív értelmű »közkinccs-közhelynek« minősíteni annak stílári következményét másfelől. Ami a sajtóvisszhangot illeti, emlékeztetbe idézném, hogy Lyka véleményét is elemeztem, és pedig megállapításaival egyetértve. Kassák elemzésére sem azért kellett nagyobb súlyt fektetni, mintha őt tekinteném az abszolút normának, távol álljon tőlem, hanem mert ő maga potenciális híveit látta – pontosabban egyikük-másikuk később fel is bukkant körülötte – a kiállítás körül csoportosuló festőkben, ezen kiállítás kapcsán viszont elhatárolódott tőlük. Az aktivizmus mint az egyik referenciapont (a másik a Lykával összefüggésbe

hozott klasszicizálás volt) helyett ajánlott »Fiatalok csoportjához való tartozást« mint terminológiát nem találom megnyugtatónak, minthogy az egyelőre számomra nem jelent semmit. Semmi többet, mint a sokféleképpen érthető program, s reflexiójának metszése, művek ugyanis nemigen állnak e kategória mögött. Következésképpen én azt sem merném kategorikusan kijelenteni, hogy »Schönberger műveire ... a közönség tekinthető stílári vonások voltak jellemzőek«, minthogy nem tudható, melyek ezek a közös jegyek. A Zwicli András kolégámmal a művek azonosítására, ill. összeszedésére tett kísérlet ugyanis nem sok sikerrel járt: kevés művet lehet egyértelműen a kiállításokhoz rendelni, s azokat sem egyenletes eloszlásban. Avval viszont nem tudok egyet-érteni, hogy a festők későbbi munkásságából való hipotetikus visszavetítés pótolhatja a művek hiányát. Másfelől – mentális, pszichés vonatkozásban – úgy tűnik, hogy karizmatikus személyisége és súlya révén Kassák szemlélete, ítélete a maga korában mégiscsak normatív volt azon közbülső figurák számára, akik az ő forradalmi ideáljaival ugyan nem értettek egyet, de az ekkorra szintű »közkinccs-közhelyre« laposodott nagybányai elvekhez sem akartak visszatérni. Kassák ítélete többeket visszavetett, ill. később felszabadítólag hatott pressziójának enyhülése, ahogy ebben Bajkay Éva is megerősített. Úgy vélem, az is további jellegzetes közép-kelet-európai vonás, hogy egy-egy szellemi vezér, mozgalom nyílt vagy burkolt szellemi diktatúrája akár évtizedekre meghatározhatja a régió tevékenységét, hangját, értékítéletét. Ezek az egyeduralkodó helyzetbe került törekvések aztán túlélik önmagukat, s okozzák a generációk feltorlódását, turbulenciáját, ahogy ennek illusztrálására korábban már hoztam történeti példát. Kortárs művészeti példaként elégséges talán az Új Művészetben ez idő szerint zajló vitát felhoznom. A régió szellemi működése, kultúrtörténete egészen a máig számomra azt igazolja, hogy az éppen a hierarchikus, autoriter viszonylatoknak, értelmezéseknek kedvez, és legkevésbé sem a mozgalmak, eszmék, hitvallások toleráns egymásmellettségének.

A szemléletváltást, hangnemeváltást, korszerű szakszóval élve paradigmaváltást a hazai színtéren szorgalmazó, stimuláló s mellette harcosan szót emelő vitairatot, még inkább egyfajta programnyilatkozatot, aminek én voltaképpen Tímár Árpád opponensi véleményét tekintem, magam az elsők között aláírtam volna, ha erre módom adódott volna, tekintve – ha ennyi szerénytelen-ség e helyütt megengedtetik –, hogy műkritikusi tevékenységemet magam is az új szemlélet képviselői, terjesztői közé sorolom. Különösen ha azt is számításba veszem, hogy az új szemlélet jóval szerényebb megnyilvánulásaival sem arattam osztatlan szakmai elismerést. De minthogy ezen PhD értekezésben egy életmű rekonstruálására, s a leghagyományosabb értelemben vett művész-monográfia megírására vállalkoztam, e helyütt nem tudom a szemléletváltás mindenre alkalmazható voltának tételezésével egyetértésemet kifejezni. Nem meggyőző ugyanis számomra az érvelés, miszerint a művészet interpretációjában bekövetkezett gyökeres szemléleti váltásnak a szóban forgó életmű és a doktori értekezés lenne, lehetne a megfelelő megnyilatkozása, médiuma. Ami pedig a felszín kozmetikázását illeti, attól kétszeresen is elhatárolom magamat. Egyrészt mert magam a tényleges paradigmaváltás mellett voksolok említett kortárs művészeti kritikai tevékenységemben, annak minden elemével egyetemben, s nem a régi alapvetések, alapvetően a modernizmus paradigmarendszerének megtartása mellett



mérsékelt reformokra, a helyi igényekhez igazított, erősen szelektált, kilúgozott módszerek beemelésére. Másrészt azt sem valom, hogy a kétféle művészettörténeti tevékenység típus, az elméleti és a muzeológusi között hierarchikus viszony állna fenn; azt pedig végképp nem, hogy az egyik a másik értékrendje szerint lenne mérhető, megítélhető.

Végül szeretnék megemlékezni egykori témavezetőmről, Dr. Németh Lajosról, aki az életmű feldolgozására buzdított. Szeretném továbbá köszönetemet kifejezni témavezetőmnek, Dr. Szabó Júliának, kinek támogatása átívelte a kismonográfia és a jelen PhD értekezés közötti

hosszú időszakot. Hálásan köszönöm Molnár Sándorné Schönberger Veronikának végtelen türelmét, bizalmát és töretlen támogatását, és Hegyi Györgynek a hagyaték áttekintésében nyújtott készséges segítségét. Végül szeretném leróni hálámat, akár a szakma nevében is, Hegyi Gábor fotóművész emlékének, aki nélkül szegényebbek lettünk volna a járulékos hatalmas fotódokumentációval, s aki nélkül e monografikus feldolgozás sem születhetett volna meg. Köszönöm a bizottságnak, az opponenseknek és az összegyűlt szakmai közönségnek, hogy jelenlétével és figyelmével megtisztelte tevékenységemet.”

## ÁGOSTON JULIANNA „KURTIZÁNOK MITOLÓGIAI KÖNTÖSBEN VAGY ANÉLKÜL. A RENESZÁNSZ PRIMA DONNÁK KÉPZŐMŰVÉSZETI ÁBRÁZOLÁSAIRÓL” CÍMŰ PHD ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Ágoston Julianna doktori védését 1998. május 26-án tartották az ELTE Bölcsészettudományi Karának Művészettörténet Tanszékén. A hivatalos formaságok után először Eörsi Anna olvasta föl opponensi véleményét: „... A dolgozat első fejezete (*Egy cortigiana portréjához*) Julia Lombardo példáján keresztül villantja fel a 16. századi velencei kurtizán társadalmi státusát, anyagi helyzetét, szellemi nivóját – vagyis a téma kultúrtörténeti kontextusát. Az 1569-es hagyatéki leltár alapján – melynek releváns passzusait a függelékben eredetiben is olvashatjuk – a szerző rekonstruálja azt a szellemi környezetet, melyben ez a köztisztelőben álló hölgy élt. Ezt követően – a velencei levéltár dokumentumai alapján – kirajzolódik a kurtizán életrajza. Ágoston Julianna figyelemre méltó körültekintéssel értelmezi a hatalmas forrásanyagot. A dokumentumokban szereplő csúsztatásokat, füllentéseket, túlzásokat éles szeme és esze leleplezi, és nagyvonalúan értelmezve helyére teszi azokat.

A második fejezet (*A velencei Museo Correr hölgyei*) Vittore Carpaccióknak a velencei Museo Correr-beli festményéről szól (ltsz. 46.). A jelölt a szakirodalomra támaszkodva, technikai szempontokat is messzemenőkéig figyelembe véve, rendkívül körültekintően kísérletet tesz az eredeti állapot rekonstruálására. (Meglépő, érdekes a 22. oldalon az önálló *trompe l'œil* hiányával kapcsolatos kijelentés.) A tanulmány szerzője számba veszi a mű eredeti elhelyezésével, funkciójával kapcsolatos lehetőségeket. Ezt követi, jelentős tudománytörténeti megjegyzésekkel az interpretációtörténet, majd alapos ikonográfiai elemzés. Rendkívül figyelemre méltónak tartom a Vénusszal kapcsolatos eszmeifuttatást.

A harmadik, *Flora – meretrix?* című fejezet a 16. századi nőportréval mint önálló műfajjal foglalkozik. Kialakulásának szálai Leonardóhoz vezetnek. Ágoston Julianna fölényes biztonsággal értelmezi Leonardo, Giorgione, Tiziano, Palma Vecchio, Paris Bordone enigmatikus műveit – a portré műfajáról is reflektálva mind e közben. Tiziano Flórájának interpretációtörténete és elemzése kiegészül egy kiváló Flóra-ikonográfiai eszmeifuttatással. Csak egyetérteni lehet Held értelmezésének ismertetésével és megvédésével (67–68.). A jelölt kiváló arány- és kvalitásérzékéről tesz tanúságot akkor (is), amikor Giorgione Laura-portréjának problematikájába vezet be az olvasót. Nagyon jó a babér és a ruhátlan kebel

ikonográfiájáról szóló betét. Csak egyetérteni lehet a Gentili nézeteivel kapcsolatos fenntartásokkal. Helyénvaló a női szépséggel foglalkozó korabeli költészet méltatása, illetve a művészetelméleti párhuzam a szépség ábrázolása és az ábrázolás szépsége között.

A *Hölgyek toalettje* című fejezet elsősorban a *Vénusz toalettje* ikonográfiai típusba tartozó műveket vizsgálja. Giulio Romano és a fontainebleau-i iskola képeinek elemzése önálló publikációként is megállná a helyüket. Érdekesekek és értékesek az irodalmi párhuzamok. Az utolsó fejezet Tintoretto és Tiziano Diana-ábrázolásairól szól. A jelölt érzékenyen ecseteli a téma egészére is olyannyira jellemző ambivalenciákat.

A dolgozat bővelkedik az értékesebbnél értékesebb kultúrtörténeti, viselettörténeti, ikonográfiai és stílussal kapcsolatos megállapításokban. Feltételezem, és remélem, hogy szerzője a témát – esetleg a Magdolna-problematikával kibővítvé – publikálni fogja ...” Végezetül Eörsi Anna – mielőtt a tanulmányt a PhD-fokozatra javasolta volna – kiemelte, hogy e dolgozat arra is példa, „hogy a humor, az ironia milyen jól megfér a tudományossággal.”

Ezt követően Kelényi György olvasta fel opponensi véleményét, amely elsősorban a felvetett problémákra koncentrált. „A disszertáció a 16. századi festészet egy sajátos kép-együttesét – szinte kivétel nélkül francia és itáliai festményeket – mutat be új értelmezésben. A korábbi időszak kutatása ugyanis – még a hatvanas és hetvenes években is – e műveket, a felfogásukban mutatkozó frivolság alapján mitológiai témáknak tekintette. A kivételt a francia képek jelentették, amelyeket a királyi kedvesek, elsősorban Diane de Poitiers, mitológiai köntösű – vagy anélküli – portréinak értelmeztek. Ágoston Julianna figyelmét azonban azoknak a kutatóknak a tanulmányai keltették fel, akik a női képmásokat más összefüggésbe helyezték, s azokban nem pusztán mitológiai témákat (például Diana) és »klasszikus meztelenséget« fedeztek fel, hanem kurtizánok arcképeit látták.

A tanulmány a cortigianák szerepének, társadalmi helyének bemutatásával kezdődik. A példákban, a háttér felvázolásában nem nehéz felismerni az antik hetaira figuráját, és azt a társadalmi szerepet, melyet egykor játszott. Felvetődik bennem a kérdés, hogy mennyire hite-



lesek ezek a beszámolók, és mennyire követnek elterjedt közhelyeket. Köztudott ugyanis, hogy a quattro- és cinquecento idején általános törekvés volt az antik irodalmi, képzőművészeti műfajok, képtípusok, szokások, ünnepek (például triumfusok) felújítása, és ez sokszor a külsőségek, a közterek átvételével történt. Művészletrajzokban sokszor tűnnek hitelesnek történetek, amelyekről hamar észrevesszük, hogy az ókor óta elterjedt vándoranekdóták.

A disszertáció következő fejezeteiben Flora- és Danaé-ábrázolásokról és a *Hölgy toalettje*-képtéma feldolgozásairól olvashatunk. Szerző hatalmas – úgy tűnik, teljes – szakirodalmi ismeretekkel rendelkezik e témakörökben, és minden lényeges, a feldolgozás szempontjából fontos ábrázolást bevon vizsgálatába. Imponáló az a biztonság, ahogyan a festmények összefüggéseit feltárja, a képek változatait, a feldolgozás jelentést bővítő variációit felismeri. A képek értelmezéséhez így alig van hozzáfűznivaló.

Véleményem szerint az egyik kérdés, amelyet a dolgozat továbbfejlesztése esetén érdemes lenne tovább vizsgálni, a képek funkciója lehet. Kik rendelték meg és milyen célra a portrékat? Mennyiben számítanak portréknak, és mennyiben ideálábrázolások, esetleg a korban elterjedt tematikus portrészorozat változatainak? Talán a »híres emberek«-sorozatok sajátos változatai lennének, ma már csak részben megmaradt darabokkal. El tudok képzelni egy, a »Windsor beauties«-összeállításához hasonló képsort is, híres kurtizánok képeivel (talán nemcsak a dolgozatban tárgyalt képeket lehetne figyelembe venni). A toalettjükkel foglalatosskódó hölgyek festményeiről általános a vélemény, hogy összefüggnek a fontainebleau-i kastély fürdőző termeivel, illetve az ott – tehát szigorúan a király magánfürdőjében, férfitársaságban elhelyezett – erotikus felhangú ábrázolásokkal. A dolgozat érdekes, sajátos témája felveti még azt a kérdést is, hogy csupán speciális képcsoportról van szó, vagy van-e általánosabb tanulság is. Nem kellene-e átértékelni a korszak portréfestészetének egyes darabjait, amelyek modellje nem ismert. Nem tudom, az idealizálás és a portrészérűség kérdése, a kétféle ábrázolásmód viszonya megoldható-e e képek kapcsán.

A műfaj problémái a mintákra irányítják a figyelmünket. Meg kellene vizsgálni, milyen előzményei lehettek a képtípusnak, a műfajnak. Mindezek a kérdésfelvetések a további kutatás feladatai lehetnek. Ezeket is szerzőtől várjuk, aki a szakterület e részének legjobb kutatói közé tartozik. Ezt bizonyítja komoly, alapos disszertációja. Szerző nemcsak a szintézisre képes, hanem attribúálásra, ikonográfiai problémák megoldására – azaz önálló művészettörténeti munkára.

A dolgozat a magyar művészettörténet-írás komoly értékei közé számít. Különösen öröndetes, hogy a szerző egy nemzetközi témához is érvényes véleményt tud mondani, hozzá tudja tenni saját elképzelését. ...” Kelényi György is azzal zárta opponensi véleményét, hogy a dolgozatot a bizottságnak elfogadásra ajánlotta.

Ágoston Julianna az opponensi véleményekre a következőket válaszolta: „Mindenekelőtt szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik kishitűségemben bátorítottak, segítettek, s nem utolsósorban két opponensemnek, hogy ezt a feladatot elvállalták, s értékes észrevételeikkel további gondolkodásra serkentettek.

A cím, melyet e szerény munkának adtam, úgy gondolom, kissé félrevezető lehet. Csak részben fedí ugyanis

eredeti szándékaimat. Olyan magabiztosságot s tendenciózus elkötelezettséget sejtet, amellyel a feladat vállalásakor nem, (s azóta sem) rendelkeztem. Eredetileg ugyanis inkább a revízió gondolata vezérelt: mérlegelni, s felvázolni az interpretáció lehetőségeit, illetve megérteni az előttem járók gondolkodásának mozgatórugóit. Ilyen szempontból, azaz a címmel való megegyezés szemszögéből, véleményem szerint szinte másodlagos, hogy voltaképpen valóban kurtizánokat ábrázolnak-e azok a művek, melyekről ilyen állítások olvashatók.

Az alkalom kínálta helyesbítés esélyével élve – hogy reflektáljak az olvasottakra –, máris pontosítani szeretném a *trompe l'œil*-jel kapcsolatos kijelentésemet. A malibui Carpaccio-festmény hátoldalán látható, fára erősített leveleket imitáló ábrázolás ugyanis a műfaj táblaképi megjelenésében tekinthető korai és ritka példának *italiai területen*. Ennek a műfajnak a dolgozatban említett intarziákon kívül csak freskó-előzményeiről van tudomásom, mint amilyen például a trecentóban Taddeo Gaddié a firenzei Santa Croce Baroncelli-kápolnájában, mely falfülkét imitál liturgikus tárgyakkal, vagy a da Forlì körének tulajdonított edényeket és virágmintás spalliera látszatát keltő 1477–81 körüli freskó. Mantegna 1490 körüli liturgikus tárgyakat tartalmazó fülkéket ábrázoló antikizáló freskói azonban – a római Villa Belvedereben – elpusztultak. A Carpaccio-kép ebben a közegben valóban ritkaságnak tekinthető, az ehhez hasonló „porte-lettre” a későbbi virtuóz *trompe l'œil*-ök kedvelt témája lett, különösen a 17. századtól kezdve.

A Magdolna-tematika említését, hiányolását teljes mértékben indokoltnak tartom, s voltaképp részben szervesen kapcsolódik is a Leonardo-kör tevékenységében a tárgyalt Flora-, Salome-, s egyéb félalakos nőábrázolásokhoz. Jelen esetben azonban, már a dolgozat címe miatt is, a téma leszűkítése tűnt célravezetőnek. A továbbiakban ez a „féloldalasság” feltétlenül korrekcióra szorul.

Az antik hetérákra való hivatkozás nyilvánvalóan valóban sok szempontból gyanakvással kezelendő, s számtalan esetben csupán a külsőségek utánzásában nyilvánult meg. Ezt a sznobériára való hajlamot a kortárs írók vitriolos tolla is szóvá tette, elég Aretino dialógusait olvasni, vagy Lorenzo Venier *Il trentuno della Zaffetta* című 900 soros poémáját, vagy a több ízben említett Tarritta szövegét. Mindazonáltal nem csupán a legendában létezett egy másfajta, műveltebb réteg is, amely nemcsak a kezében hordozta, vagy otthon a polcán tartotta a versesköteket. Veronica Franco, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona például más-más intellektusú személyek voltak ugyan, de mindhárman maguk is megkóstolták a szellemi alkotás ízét, ezt a korabeli könyvkiadás is tanúsítja. A Leoncini-hagyaték szövegének elemzésével tulajdonképpen épp a közhelyeknél megfoghatóbb konkrétumok választása volt az elsődleges célom.

A *Flora meretrix* című fejezetben tárgyalt művek esetében (s részben a következőben is) a portrészérűség-idealizálás dichotómiájának kérdése valóban e műfaj kardinális s egyben nehezen megválaszolható eleme. Zömmel olyan ábrázolásokról lévén szó, melyeknek elsődleges gondolata, lényegi jellemzője a néző által elevenként tapasztalt szépség, amely arra ösztönzi, hogy élvezze a képzeletbeli intim közelséget, melyet e képmások sugallnak. Az alkalmazkodás foka az uralkodó szépségességhez oly nagy mértékű, hogy fogas kérdésnek bizonyul, mennyire készültek portréknak az ilyen, 16. századi szép nőkről szóló ábrázolások. Nem lehet véletlen, hogy az elméleti irodalomban megfogalmazott



elekció-elmélet paradigmatis esetei ehhez a témához kapcsolódnak. Megalkotásuk ideológiai mozgatója, úgy tűnik fel, inkább a művészet erejét tanúsító tett hangsúlyozása, azaz annak a képességnek a demonstrálása, hogy a művész képes felülmúlni a természetet. Ezt a befogadói attitűdöt tanúsítja Antonio Broccardo verse, melyben kedvese márvány büsztjéhez szól:

»Ó tiszta hó, ó ritka fehér márvány,  
melyben, ha erősen és kitartóan nézem,  
mennyei mosolya ragyog rám,  
színiültig tele örömmel és elragadtatással.

Kő, te nem kőből vagy, mert ez kedvesem  
keble és bájos arca:  
ez az a tiszta lég, mely a paradicsomi ragyogást  
jelenlétében megmutatja.

Antik Pheidiász, ha márványaid közt  
valaha faragtál szép arcot: ki látott benne  
cselekedetet, nevetést, mozgást, tekintetet s beszédet,  
ahogy e kőben láthatom hölgyem összes báját?  
S valóban, úgy vélem,  
ő szól hozzám, s én őhozzá.»

Miként az ilyen típusú büsztök, e vers is az 1520-as években íródott, mikor szerzője a velencei Marietta Mirtilla nevű kurtizán után sóhajtozott, ahogy illet, petrarkista modorban. Mindenesetre kérdés marad, a magasztalt mű milyen mértékig ábrázolta a konkrét nőt mint egyént, s milyen mértékig a fantázia világának eszményi kedvesét.

Az ilyen tárgyú festmények megrendelési körülményei korántsem tisztázottak, s részben ez is hozzájárul az identitás-problémákhoz. A bécsi Kunsthistorisches Museumban található Tiziano Isabella d'Estérol 1534–36 táján festett képmása. Ha nem tudnánk, hogy őt ábrázolja, aligha ismernénk fel: az ekkor már hatvanadik éve felé járó tisztes korú hölgyet Francesco Francia 1511–12-es portréja alapján örökölte meg a festő. A virágzóan fiatal nő megjelenésében alig különbözik attól a szépségtől, akit egyszerűen csak »La Bella«-ként szokás megnevezni (Firenze, Pitti). Szinkrón módon azonos szépségeszményhez idomulnak, s csak a történeti források véletlen fennmaradásának köszönhető, hogy Isabella d'Este személynét sikerült azonosítani. Lehetséges, hogy a női portré specifikumából adódik, miért nem fordul elő egyetlen

azonosítatlan férfiképmás esetében sem az önmagáért való szépségeszmény gondolata.

Sir Peter Lely a yorki hercegnőnek 1668 körül festett »Windsor Beauties«-sorozata, mely az udvar legszebb hölgyeit mutatta be (meglehetősen általánosító módon, ahogyan Pepys is megjegyezte: »good but not like«), az *uomini illustri*-típusú tematikus sorozatok (mint a cézárok, admirálisok, ókori hősnők) késői utóda. Analógiaként szolgáló felvetése a francia festmények esetleges rendeltetése szempontjából, s ezek viszonyának kérdése a fontainebleau-i eredeti kontextussal érdekes gondolat, de tekintettel az összefüggések bonyolultságára, körültekintő utánajárást igényel, amit későbbi feladatnak tekintek. Az ún. Sabina Poppeárol feltételezik az ilyen kontextust, de a »sorozat«-nak ez az egyetlen fennmaradt darabja. Kurtizánokat bemutató sorozatot mindenesetre ismerünk: Crispijn de Passe II nemcsak »a kereszténység legnagyobb dámái«-ról adott ki 1640-ben sorozatot, hanem már tíz évvel korábban a világ híres kurtizánjairól is (Le Miroir des Plus Belles Courtisannes de ce Temps). A kötet rézmetszetei egy képzeletbeli portrégaléria darabjai, ezt mutatja a címlap bordélyjelenete, amelyen az ügyfél a felmutatott portrék közül válogat, s nem *natura* után. (Jean Francois Regnard 1681-es amszterdami úti beszámolójában olvasható leírás is említ ilyen »portré-galériát«, s annak megtévesztő szepítő jellegét is kommentálja, melyet egyébiránt holland rulettnek nevezett el a szájhagyomány.) A metszetsorozat képei természetesen nem portrék, hanem utólagosan névvel ellátott idealizáló ábrázolások, részben előkelő, részben pásztorlány viseletben, az utrechti pasztorális kurtizán-ábrázolások, s a velencei félalakos képmás-előzmények példáit összeházasítva a kosztümkönyvek intencióival. Ez az a kiadvány, melynek egy gyűrött, szakadt példánya felismerhető Petrus Schotanus *Vanitas-csendéletén* (Detroit, Institute of Arts), egy koponya, csont, egy szirmát vesztett rózsza s a tudás gögijéhez vezető könyvek társaságában.

A fenti példákhoz csatolva tenném szóvá, mennyire lényegesnek tartanám nem csupán a képi előzmények lehetősége szerinti tisztázását, de – a cinquecento felől nézve – az utóélet kérdését is, azaz a 16. századi mintaképek későbbi képzőművészeti olvasatait. Nemcsak Manet *Olympiája* színezi át az *Urbinoi Venus* értelmezéseit, de az utrechti festőiskola pasztorálba ágyazott Flóra-utódai, Frans Hals vagy Honthorst explicitebb példái is. A lehetőségek mérlegelése mindenesetre nem tűnik fölösleges gondolatnak. ...”

## SZŐKE ANNAMÁRIA „SZÉKELY BERTALAN ÍRÁSOS HAGYATÉKA” CÍMŰ PHD ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

1998. június 24-én az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszékén tartották meg Szőke Annamária Székely Bertalan írásos hagyatéka című bölcsészdoktori (PhD) értekezésének nyilvános vitáját. Opponensi véleményében Szabó Júlia megemlékezett arról, hogy a jelölt még egyetemi hallgatóként, Németh Lajos szemináriumán kezdett el foglalkozni a témával, valamint arról, hogy milyen emlékezetes kiállítás volt a Székely Bertalan mozgástanulmányait bemutató tárlat 1992-ben a Képzőművészeti Főiskolán, a jelölt szervezésében és rendezésében. A kiállítás és a katalógus tanulmányai új kor-

szakot nyitottak a Székely-kutatásban. Általuk vált ismertté Székely páratlan műveltsége, kapcsolata a természettudományokon alapuló kortárs ábrázolás-elméletekkel, valamint levelezése Jules-Etienne Marey-val. Ezután rátért a jelen disszertáció méltatására.

„A tanulmány első fejezete Székely Bertalan 10 000 főlíora becsült írásos hagyatékának eddigi történetével, feldolgozási kísérleteivel foglalkozik, a dolgozatba építve levelezésének néhány fontos darabját, valamint róla írt forrásokat is. A jelölt fontos elődeiként tiszteli Zádor Anna és Dobai János munkásságát, megemlítve, hogy



mindkettőjük hatalmas gyűjtéséből csak igen kevés tétel ismeretes. Zádor Anna esetében talán a Művészettörténeti Intézet Adattárába került írások még hozhatnak meglepetéseket, Dobai külföldön sejtett hagyatékából a Székelyre vonatkozó gyűjtések és kéziratok kiadója vagy külföldi barátai segítségével még elérhetők.

A szerző a Székely-hagyatékából a különböző archívumokban (MTA Kézirattár, MNG Adattár) található részeket nézte át és dolgozta fel, Székely életében publikált elméleti könyveivel csak érintőlegesen foglalkozott. A későbbi kötetben, amikor a jelenlegi függelékek önálló egységeként anyagukra, méretükre, autográf vagy gépelt voltukra való utalással együtt, szigorú kronológiában önálló forrásközlés részei lesznek, természetesen közölni kell a kiadott írásokat is.

A jelölt alaposságának szép példája Eötvös József 1862-ben Székely Bertalanhoz írt igen érdekes levele két részének összeillesztése, mely az MTA Kézirattárában valamikor két egymástól távolabbi számot kapott a leltározás során. A 10 000 fólió, valamint a kiadott írások rendszerezése és rövid, de kíváncsú jegyzetelése (vö. Fülep Lajos levelezése Csanak Dóra és Tímár Árpád kiadásában) során a szerző bizonyára még számos ilyen összefüggést fel fog fedezni.

Emile Vacano 1871-es terjedelmes elemzése Székely Bertalan zsáner-sorozatának, a *Nő életének* egyik nagysikerű darabjáról eszünkbe juttatja Keleti Gusztáv közel egykorú (1867), igen érdekes elemzését az *Anyai órszem* című triptichonról, amelyben Keleti már ekkor észreveszi Székely igényét a mozgás-idő-jelenetsor ábrázolására, s kompozíciójának felületképző, sötét-világos elvont formákra való tagoltságát. A 19. század második felében a Székelyhez tudásban, olvasottságban és megfigyelő-képességben egyedül mérhető kritikus-teoretikus Keleti Gusztávot még érdemes részletesebben átvizsgálni és interpretálni a tisztelt jelöltnek.

Keleti nem volt Székely-hívő, mint pl. Vacano, valószínűleg soha nem hasonlította Székelyt sem Raffaellóhoz, sem Reynoldséhoz, de történelmi festőként, európai utazóként fel tudta mérni Székely kvalitásainak jelentős hányadát. E kérdéscsoport érintésével már a következő fejezethez értünk, mely minden hasonló tudományos dolgozat követelményeinek megfelelően, a Székely-irodalom áttekintésével foglalkozik. A jelölt rendszerező képességének kiválóságára utal, hogy itt sem teljességet, hanem válogató áttekintést kapunk. Nem is igazán az az érdeme ennek a fejezetnek, hogy a jelölt feltámasztja, leporolja, értékeli Székely Bertalan hívőit és kritikusait, hanem hogy idézett passzusait megpróbálja kapcsolatba hozni Székely Bertalan írásaival, kijelentéseivel. Ebben a sorban kiemelt helyet kap a filozófus Palágyi Menyhért, s szavainak visszhangozója a festő Tardos Krenner Viktor, Schauschek Árpád és Körösfői-Kriesch Aladár, egy másik fejezetben Nagy Sándor, Petrovics Elek és ismét Dobai János. A szerző lelkiismeretesen jellemzi az egész Székely-irodalmat, igaztalan viszont néhány esetben olyan szerzőkkel, akik nem írnak Székely-apológiát, sőt látják és elemzik a Székely-életmű ellentmondásait is.

Számomra nemcsak olyan stilisztikailag javítható megállapítások voltak nehezen elfogadhatók, mint hogy Lyka Károly »kifiguráz« valamit Székelyen, vagy valaki más »letaglózt« a különben már nem is élő festőt, hanem az, hogy a »másik« Székely magasztos vonásainak megteremtése szándékával a szerző egy-két esetben nem érzi az interpretáció súlyát és történelmi jelentőségét.

Leginkább megfigyelhető ez Fülep Lajos Székely-interpretációja bemutatásánál, mely szerintem alapos filológiai revízióra szorul. Fülep *Magyar művészetében* összefoglaló oldalakat közöl Székely Bertalanról finom megfigyelések sorával, kizárt dolog, hogy valamit másodkézből vett volna. Számos pozitív tulajdonságról tesz említést: dicséri Székely mesteri rajztudását, finom formaérzékét, intelligenciáját, fantáziáját, nagy irodalmi, történelmi és művészettörténeti műveltségét. Észreveszi, s ez éppen a jelölt gondolatmenetéhez illeszthető észrevétel lenne, hogy a vajdahunyadi freskókon eljutott Székely a plasztikus kifejezéshez, azaz – mostani megfogalmazás szerint – a kompozíció önálló vizualitáshoz. Amit Fülep ostromoz – s ezt Charles Baudelaire 19. századi, csaknem hetven évvel korábbi kritikai attitűdjével, hagyományellenes kirohanásai folytatásaként teszi –, az az akadémikus historizmus allegorikus tematikussága, drámaiságra építő kompozíciója. Szőke Annamária, mint a Székely-kéziratok alapos ismerője, észreveszi, hogy sok rokonság van Fülep és Székely gondolatai között, csak az előjel változik, de nem tudja igazán felmérni Fülep »lesújtó szavainak« jelentőségét. Albert Boime vagy más jelenkori historizmus-kutató bizonyára nagyon örülne, ha egy olyan jellegzetesen 19. századi történeti témánál, mint a *Dobozi és hitvese* valaki csak fél kézzel ujalna a gall harcok és felesége antik témájára, amittől elindulva aztán hosszú történelmi láncot készíthetnének. A Doboziról szóló Székely-feljegyzések jegyzetanyagában majd felhasználható lesz ez az észrevétel.

E néhány apróbb megjegyzés ellenére e helyen szeretném nyilvánvalóvá tenni, hogy sok örömet találtam Szőke Annamária tanulmányának és forrásközléseinek olvasásában. Székely és Cesare Ripa, Székely és Alberti, Székely és Schopenhauer, Székely és Lessing, Székely és Arany János – fantasztikus témák sora forrásokban, lábjegyzetekben. Szívvel kívánom, hogy mindez a jövőben kiállításokon, kötetekben legyen elérhető. A fokozat megadását melegen javaslom.”

A disszertáció másik opponense Beke László volt. Bevezetesként méltatta azt a módszert, amelyet a jelölt a Székely-hagyaték feldolgozásában alkalmazott: az írásos anyag megismerésén túl egy »mintaszerű tanulmányi kiállítás« megrendezését ismeretlen források és összefüggések publikálásával, továbbá az elsődleges források összevetését a Székely-irodalommal, ami által a sematikus értékeléseket meghaladva, a disszertánsnak sikerült megalkotnia „az ezredvég tudományos készültségének megfelelő, korszerű Székely Bertalan-képet”. Ebben a két módszertani tényben látja a dolgozat legfontosabb eredményeit, jóllehet a *Függelékben* közölt breviárium önmagában is közel áll egy publikálható kritikai forrásgyűjteményhez. Megállapította, hogy „Szőke Annamária ahhoz az újabb művészettörténész nemzedékhez tartozik, mely elmélyült elméleti ismeretekkel rendelkezik, nem idegenkedik a filológiai aprómunkáktól, szöveggondozástól, és ha ezekhez a kutatói erényekhez még oktatói tevékenységét is hozzávesszük, megállapíthatjuk, hogy kiváló adottságok képesítették a Székely-hagyaték feldolgozására. Felmérhető ez az érzékenysége a disszertáció bevezetésében rögzített kritikai megjegyzéseiből is.

Székely Bertalan életművének értékelését mindeddig meghatározta az akadémikus festő, a nagy történelmi kompozíciók szerzője, a pictor doctus, a főiskolai művésztanár kissé egysíkú képe. Ezzel a sémával került szembe a mester modernségének olykori felvillantása



(pl. az »impresszionista« Székely). Szőke Annamária vitathatatlan érdeme, hogy felülemelkedik a kimerevedő képen. Mivel alaposan ismeri a nemzetközi akadémizmust, annak festői és oktatási gyakorlatát és elméletét, könnyűszerrel revidálja a recepciótörténeti ív töréspontjait. El tudja különíteni Székely Bertalan olvasmányélményekből leszűrt elveit az eredeti megfigyelésektől és következtetésektől, és noha nem elfogult »hőse« iránt, és nem hallgatja el annak hibáit, merevségét és tévedéseit, végső soron egyfajta »korszerűsített akadémizmus« fő képviselőjét látja benne, akárcsak Dobai János. Szőke Annamária összehasonlításainak legszellemesebb része, melyben kimutatja, hogy Fülep Lajos értékelése (valószínűleg másodlagos olvasmányélmények hatására) ugyanazokat az elveket veti elmarasztalásként Székely Bertalan szemére, amelyeket a festő a saját festészetéből és kutatásaiból leszűrt elméletként papírra vetett.

Az egyes Székely Bertalan-témák vizsgálata során mindjárt az elsőnél, a mozgásábrázolásnál a disszertáns nem juthatott volna el megfelelő következtetéseikig az 1970-es évektől felerősödő fotótörténeti kutatások nélkül. Ezek fényében helyesen állapítja meg azt is, hogy Székely *Festészet és fényképezés* című írása »1863-ban a 19. századi magyar művészettörténet egyik legfontosabb elméleti vitáját generálta« (8.). Fontosabb azonban e megállapításnál, hogy a konceptualizmus fotóhasználatának hatására az 1970-es évek fotótörténeti kutatásaiban is előtérbe került a képzőművészet és a fotó kapcsolatának kérdése, és ezen belül is Etienne-Jules Marey, valamint Eadweard Muybridge paradigmatis munkásságának értékelése, szerepük a mozgókép létrejöttében, továbbá hatásuk a futurizmusra, a kubizmusra, illetve Marcel Duchamp életművére. Ebben a vonatkozásban Szőke Annamária egyértelmű érdeme, hogy felkutatta és rendszerezte Székely idevágó kutatásait és kísérleteit (az általa konstruált zootrop-szalagokat és a mozgást, illetve az anatómiai összefüggéseket demonstráló táblákat), kiértékelte a vázlatkönyveket. A jelölt kimutatja, hogy Székely alaposan ismerte a külföldi kortárs kísérleteket, hogy miben tér el véleménye azokétól. Feltárja és közlést teszi Marey Székelyhez intézett leveleit, s csupán pillanatnyi figyelmetlenségként (egy korábbi kéziratverzió kiprinteléseként) foghatjuk fel, hogy a 99. oldalon így ír: »Székelynek Mareyhoz írt levelei sajnos nem kerültek elő« (hiszen éppen a jelen opponensi vélemény szerény szerzője volt szíves ezek másolatát a beaune-i Marey-műzeum archívumából számára megszerezni).

A disszertáció szerzője a feltárt források alapján helyesen állapítja meg, hogy »Marey levelei a bizonyosságai annak, hogy Székely rövid ideig a 'haladás élvonalában' járt, azonban az újabb és újabb találmányok Székely módszerét meghaladták...« (100.). Gyakorlatilag a film, a mozgókép feltalálásáról van szó, melynek jelentőségét Székely nem ismerte fel, mert kissé szemellenzősen továbbra is csak az élőlények mozgásának lejegyzési módszerei érdekelték – minél precízebben, oktatási szempontokból...

Szőke Annamária nem von le minden lehetséges következtetést Székely írásainak, valamint Palágyi Menyhért Székely-könyvének, illetve más filozófiai írásainak, különösen a *Tér és idő új elméletének* összevetéséből, holott az *Epilógusban* (és bizonyos fokig a kompozícióelmélet ismertetésénél is) világosan érzékelteti, hogy ezekben az összefüggésekben ragadható meg Székely korszerű természettudományos elméleti álláspontja. Még a kubizmusra való hivatkozás és Székely »konstruktivis-

tának« látszó fantasztikus vázlatai is e tér-idő szemlélet tükrében nyerhetik el értelmüket. A disszertánsnak valóban szerénynek, következtetéseiben visszafogottnak kell lennie, ám az opponens talán megkockáztathatja a hipotézist: a vajdahunyadi vár falképeihez készült vázlatok némelyikében Székely szerencsésen egyesíti a mozgásábrázolás új időszemléletét (lőmozgások fázisrajzaival) a hagyományos térszemlélettel (a centrálperspektívával, helyesebben a fázisrajzok »perspektívába állításával«). Teszi ezt pontosan azoknak a falképeknek a munkálatai során, amelyekkel kapcsolatban megvalósítja mind kompozíciós tanát, mind »plafond-elméletét«, melyeket aztán a maga részéről Szőke Annamária a töle megszokott alaposággal elemez.

Nem térek ki immár a *Függelék* méltatására és kritikájára, mert – amint már említettem – ez a kötet önmagában is tudományos teljesítményként lenne felfogható és megjegyzéseimet vele kapcsolatban inkább mint egy kiadásra előkészítendő szemelvénygyűjtemény lektoraként kellene megtennem. A disszertációt mind formailag, mind tartalmilag elfogadom, és szerzőjét összteljesítményéért melegen ajánlom a Tisztelt Bizottság figyelmébe. Javasolom számára a PhD fokozat odaítélését."

Az opponensek után Sinkó Katalin, a jelölt témavezetője is hozzászolt a dolgozathoz:

„... Székely értékelése, tudjuk, nemcsak az életmű feltárásának problémája, hanem az a legmélyebben érinti a 19–20. századi művészet alapkérdéseit is. Így érezték elődeink is, Petrovics Elektől Fülep Lajoson át Zádor Annáig és Dobai Jánosig, akik mindannyian megkísérelték az életmű feltárását, illetve interpretációját. Egyik feladatot sem nevezhetjük könnyűnek. Egyrészt azért, mert maga az életmű, s különösen az írásos hagyatékek roppantul szétszórta és hiányos. Másrészt – s mintha ez a feladat mutatkozna a nehezebbnek – nem voltak meg, és részben ma sincsenek meg teljes mértékben azok az elméleti fogódzók, melyek segítségével feltárhatók lennének az életmű valós kvalitásbeli és eszmei dimenziói.

Szőke Annamária disszertációja ezért szentelt oly nagy teret a tudománytörténeti előzményeknek a dolgozat egészéhez képest. A probléma gyökere, hogy a Székely-életmű interpretációját általában a historizmus értékelésével köttették össze a kutatók. A historizmusról pedig többnyire nem e szemlélet képviselői vagy teoretikusai szoltak – kevesen voltak ilyenek különben –, hanem a modernizmus szószólói vagy apológái, többnyire sommás, elítélő hangnemben. A modern törekvések apológiájához elengedhetetlen volt a historizmus megítélése, hiszen az előbbiek fő gesztusa épp antihistorizmusuk volt. A modern művészeti fejlődés, az avantgarde elméleti úttörői és popularizálói a historizmus meghaladásának, az újabb irányzatok megjelenésének és társadalmi elfogadtatásának processzusát nemritkán valamilyen mítoszi küzdelemnek ábrázolták. A modern művészetnek ez a heroikus karaktere nemcsak a magyar avantgarde-ről szóló írásokban jelenik meg, egyetemes jelenség ez.

Az utóbbi évtizedek nemzetközi szakirodalma, s néhány magyar szerző is igyekezett meghaladni a modern művészetnek ezt a mitologikus felfogását. A hagyománytörések mellett feltárltak a kontinuitás problémáit, a modern művészet maga pedig muzealizálódott. A modern törekvések és az európai művészeti hagyomány egységét jól érzékeltette például Werner Hofmannak a lutheri befolyással foglalkozó katalógusa 1983-ban. A



modernizmusok és a régebbi művészet közötti szakadék lassan feltöltődni látszik.

A magam részéről igen fontosnak tartom azt a tényt, hogy a jelölt, Szőke Annamária nem a nálunk oly gyakori korszakspecialisták közé tartozik. Eddigi munkásságának nagy része épp e legmodernebb művészeti törekvések elméletével foglalkozik. A modern művészetben való jártassága, úgy tűnik, csak közelebb vitte Székely elméleti alapvetésének megértéséhez. A tudós festőművész írásos hagyatékának újraolvasásával és értelmezésével mintha a jelölt azt a dichotómiát is szeretné leküzdeni, amely a 19. századi művészet és a modern művészet értékelésében az utóbbi száz évben kialakult.

Így tehát a magam részéről Szőke Annamária munkásságában elsősorban azt a bátorságát becsülhettem, mellyel képes volt szembenézni a magyar művészettörténet-írás utóbbi száz évének fentebb említett – a plasztikus kifejezés miatt most mitologikusnak és apologetikusnak nevezett – vonulatával. Ezen igyekezetének komolyságát még inkább aláhúzza, hogy ezt nem valamiféle újabb mítoszépítés burkolt ambíciójával teszi.

A dolgozat azt a véleményünket erősítheti meg, hogy érdemes elvégezni a historizmus mélyebb rétegeinek feltárását. A historizmus ugyanis sokféle tendencia foglalat. Példaképpen hadd hívjam fel a figyelmet Székely és Munkácsy mély, elvi ellentétére. A történeti témákkal foglalkozó mesterek törekvései korántsem moshatók egybe témaválasztásuk alapján. Még az is kiderülhet, hogy az igazi szakadás nem a késői Székely Bertalan és az avantgarde művészeti irányok követői, hanem a grand art hagyományaihoz következőes Székely és a tömegkultúra képi világának eszközeit mintegy megelőlegző, illetve megteremtő Munkácsy között húzódik.

Szőke Annamária doktori munkájának előkészítése során a témával kapcsolatban számos olyan probléma is felmerült, melynek kidolgozása végül nem fért el a dolgozat keretei között. Legfontosabbnak az írásos hagyaték kritikai kiadása látszik. Az anyag feltárását a jelölt nagy részben elvégezte, ám még számos részprobléma megoldásra vár. Székely képeinek nagyobb válogatásával jövőre találkozhatunk a Magyar Nemzeti Galériában megrendezendő életmű-kiállításon, mely alkalmat nyújt a jelöltnek is arra, hogy kutatásainak egy részét publikálja. Más részletproblémák feltárására nyújthatnak alkalmat a 2000. évben rendezendő kiállítások. Remélem, hogy a jelölt belátható időn belül – ami szakmánkban jó néhány évet jelenthet – elő fog állni egy Székely-mongráfiával. Tisztelettel ajánlom a doktori bizottságnak Szőke Annamária munkáját elfogadásra.”

Szőke Annamária válasza:

„Tisztelt Bizottság!

Szeretném megköszönni bírálóm elismerő szavait és kritikai észrevételeit. Téziseimben érintettem azt a problémát, amely a Székely-hagyaték hatalmas és eléggé rendezetlen jellegéből adódik, hogy ugyanis annak teljes rendszerezése előtt lehetetlen összefoglalóan és átfogóan feldolgozni Székely Bertalannak a festészet, valamint a művészetoktatás elméleti és gyakorlati kérdéseit érintő írásait. Kényszerűen, de úgy hiszem, a hagyaték egészére is rávilágítón egy-egy, Székelyt évekig foglalkoztató és a hagyatékban jól dokumentált kutatásait emeltem ki és próbáltam meg kimerítően vagy több aspektusból elemezni. Igyekeztem emellett a dolgozat fő- és alfejezeteiben olyan témákat tárgyalni, amelyek a hagyatékban található írások és feljegyzések, valamint vázlatok és do-

kumentumok feldolgozásának szempontjából fontosak, illetve amelyek tárgyalásához és feldolgozásához ezek az eddig ismeretlen adatok új információval, netán szemponttal járulnak hozzá. Ezen igyekezetemet bírálóm felismerték és meglelégedéssel nyugtázták.

A második fejezet témája és szempontjai váltották ki a legtöbb megjegyzést a dolgozattal kapcsolatban, mely fejezetben a Székely-irodalmat tekintettem át – mint bevezető soraimban írom – abból a szempontból, hogy a kutató és elmélkedő Székely Bertalanról milyen kép alakult ki, és ez hogyan változott az évtizedek során, lényegében több mint egy évszázadon keresztül. Nem ismételtem el itt még egyszer, hogy ez miért fontos a kéziratok szempontjából, hanem rátértem a konkrét megjegyzések megválaszolására. Szabó Júlia szerint a »Székelyhez tudásban, olvasottságban és megfigyelőképességben egyedül mérhető kritikus-teoretikus Keleti Gusztávot még érdemes részletesebben átvizsgálni és interpretálni a tisztelt jelöltnek«. Meg kell jegyezmem, hogy Zádor Anna, aki szintén nagy érdeklődéssel fordult munkám felé, ugyanezt mondta évekkel előzőlt. A fejezetben azért nem jutott Keletinek több hely, mert kiemelten azokat az írásokat vagy bekezdéseket érintettem csak, amelyek elsősorban a fent említett Székely Bertalan-képpel vannak összefüggésben. Ebben a sorban Keleti az első helyen áll. Bár csak egy lábjegyzet erejéig, de jeleztem, hogy olyan nagyobb lélegzetű, műelemzéssel egybekötött kritikák, mint amilyent Keleti és a korszak másik fontos kritikus, (Szegedy) Maszák Hugó Székely *Mohács* képéről írt, külön tanulmányt igényelnek. Külön örülök, hogy Szabó Júlia felhívta a figyelmemet Keleti rövid elemzésére az *Anyai őrszemről*, amelyre dolgozatomban nem tértem ki a fent említett okokból, de egyik feladatomnak tartom, hogy Székely narratív és szekvenciákra épülő képeivel foglalkozzam. Az aránytalanság érzetét Keletivel kapcsolatban az is felkelthette, hogy megemlítettem Émile Vacano írását ebben a fejezetben, amelyben valóban nincs semmi Székely elméleti felkészültségére vonatkozó utalás. Mentségemre szolgáljon, hogy ezzel a bibliográfiai tétellel eddig a Székely-szakirodalomban sehol nem találkoztam. Én magam Székely egy feljegyzése nyomán találtam meg a cikket, amely kifejezetten róla szól, tehát monografikus írásnak minősül, és ilyet Keleti Gusztáv soha nem írt. Keleti és Székely kapcsolata egyébként bőven teret fog majd kapni egy Székely mintarajztanodai működését és pedagógiai elveit, programját feldolgozó tanulmányban. Kapcsolatuk nem volt felhőtlen, Székely Keleti haláláig ellenezte az intézmény tantervét és módszereit, és erről bőven találunk feljegyzéseket, sőt hosszabb írásokat is hagyatékában.

Elfogadom Szabó Júlia javaslatát, hogy Fülep Lajos nem letaglózó, hanem lesújtó kritikát írt Székelyről, és ezzel eljutottunk a két opponensi véleményben megfogalmazott ellentétes értelmű észrevételhez a Fülep Lajos Székely-értékeléséről írottakkal kapcsolatban. Szabó Júlia azt írja, hogy »a szerző [...] igaztalan [...] néhány esetben olyan szerzőkkel, akik nem írtak Székely-apológiát, sőt látják és elemzik a Székely-életmű ellentmondásait is. [...] Székely magasztos vonásainak megte-remtése szándékával a szerző egy-két esetben nem érzi az interpretáció súlyát és történeti jelentőségét. Leginkább megfigyelhető ez Fülep Lajos Székely-interpretációja bemutatásánál, amely szerintem alapos filológiai revízióra szorul«. Beke László ezzel kapcsolatban a következőt írja: Szőke Annamária »nem elfogult 'hőse' iránt, és nem hallgatja el annak hibáit, merevségét és té-



vedéseit [...]. Összehasonlításainak legszellemesebb része, melyben kimutatja, hogy Fülep Lajos értékelése (valószínűleg másodlagos olvasmányélmények hatására) ugyanazokat az elveket veti elmarasztalásként Székely Bertalan szemére, amelyeket a festő a saját festészetéből és kutatásaiból leszűrte elméletként papírra vetett. Szabó Júlia még emellett kiemeli, hogy Sz. A. »észreveszi, hogy sok rokonság van Fülep és Székely gondolatai között, csak az előjel változik, de nem tudja igazán felmérni Fülep 'lesújtó szavainak' jelentőségét«.

Szabadna még Marosi Ernőnek, jelen bizottság elnökének egyik szóbeli megjegyzésére is utalnom ebben az összefüggésben: a Fülep-értelmezés tárgyalása nem kapcsolódik ennek a fejezetnek a témájához, vagyis ahhoz, hogy miként utaltak a Székely-kéziratokra vagy használták fel azokat a Székellyel foglalkozó irodalomban.

Fülep Lajos bevallása szerint Palágyi Menyhért monográfiájára támaszkodott Székely-interpretációjában. A 2. fejezet bevezetőjében és téziseimben is említettem, hogy a kéziratok, illetve a benne foglaltak sokáig csak szóbeszéd tárgyát képezhették, illetve közvetítők útján lehetett részlegesen megismerni ezeket. Palágyi Menyhért valóban ún. »Székely-hívőnek« számítt, de ezek között ő a legönállóbb és legképzettebb. Monográfiájában közvetíti Székely szavait és felfogását, amelyekre nézve a könyv épp ezért közvetett forrásként volt használatos hosszú ideig. Fülep tehát Székely intencióit Palágyi könyvében keresztül ismerhette meg. Amire én merészeltem felhívni a figyelmet, az az, hogy ezeket nem ismereti, hanem mint hibát, Székely szemére veti. Amennyiben azt, amire egy művész törekszik, művészettörténészként nem megérteni akarjuk, hanem kritikai apparátusként használjuk arra, hogy művészetének negatív oldalaira mutassunk rá, akkor természetes, hogy az őt valóban foglalkoztató problémák – Fülep szóhasználatában – álproblémáknak fognak minősülni. Emellett az, hogy elismeri Székely nem mindennapi intelligenciáját, finom formaérzékét, élénk fantáziáját etc. szinte eltörlődik. Nagyon helyes, hogy Albert Boime-t szóba hozta Szabó Júlia ebben az összefüggésben: éppen az ő kutatásai jó példák arra, hogy ezeket a sokáig, úgymond, álproblémákkal bíbelődő múlt századi művészeket és műveiket hogyan lehet visszahelyezni a művészettörténetbe, a progresszív irányzatok mellé, az őket megillető helyre. És többek között Boime kutatásaiból is kiderül az, hogy igenis van folytonosság e sokáig elfelejtett művészek munkamódszerei és a későbbi avantgarde tendenciák művészeti elvei vagy (»valódi«!) problémái között. Természetesen nem esem abba a hibába, hogy Fülep Lajoson a 1960-as évektől meginduló, a 19. század akadémikus és hivatalos művészetét tárgyaló művészettörténeti kutatások szempontjait kérjem számon. Beke László mutatott rá opponensi véleményében arra, hogy én magam sem tudtam volna elvégezni kutatásaimat az 1970-es évektől felerősödő fotótörténeti kutatások nélkül. Egyetlen példát a Székely-irodalomban arra is találunk, hogy az újabb kutatások fényében egy művészettörténész némileg revideálja a nézetét Székellyel kapcsolatban: Genthon Istvánt. Erre utaltam dolgozatomban. Megpróbáltam megérteni Fülep Lajos szempontját, és ezt tömören abban foglaltam össze, hogy »Fülep nem mint művészettörténész, hanem mint a kortárs irányzatok hagyományának elméleti, filozófiai megalapozója jár el« a *Magyar művészetben*, s ezt a történeti rész után következő elméleti, művészetfilozófiai fejtegetések kapcsán jegyeztem meg, amelyekben egyébként igen sok hasonlóságot

fedeztem fel Székely elméletével. A tanulmány első kiadásának előszavában azt írja Fülep Lajos: »Ezek a kivonat, vázlatos, sűrített följegyzések több elmélyedésre tartanak számítot, mint amennyit ma föltételezhetnek, s így a jövőbe vetett reménnyel temetkeznek a jövő alapjába. A bennük vázolt elméletnek még bizonyosan el fog jönni az ideje, amikor majd szükség lesz reá, és jó lesz tudni, hogy egy s más dolgot már ekkor és ekkor megmondtak, és éppen magyar szóval.« Fülep Lajos tisztában volt saját gondolatainak, írásának történeti jelentőségével, miként Székely Bertalan is, amikor azt írta Munkácsy-kritikájában: »Elöl hátul nagy mester – nagy mestermű, őrvöngünk, szédülünk, lassanként átszivárog a hozzáértők ítélete – [...] (a) külföldiek nézete elterjed, kimutatódik a dolog tarthatatlansága – nem tisztességebb-e, hogy ekkor utalhatunk egy lapra (margón: vonatkozik arra, hogy Gyulai Pál felszólított, hogy írják valamit Munkácsyról), amelyben a mű és művész értéke meghatározott, amely lap mutatja, hogy nem mindenki osztotta ezen most dívó nézetet, hogy még van intelligencia saját körünkben is, amely a műtermék kellékeit ismeri.«

Mindketten a jövőre tekintettek, amikor is majd »valakik« felismerik gondolataik és elméletük jelentőségét. Hogy ezek aktuálisak-e ma vagy sem – számomra nem fontos: ami fontos, az az – miként ezt dolgozatomban jeleztem –, hogy a Fülep által »felvázolt elmélet« és a Székely által ismert »kellékei a művészetnek« igen hasonlóak, és nem lehet azt állítani, hogy nincs közük egymáshoz. Bármennyire különböző generációkhoz tartoztak is ők ketten, mindketten ugyanarra a hagyományra apelláltak, és mindketten komolyan számba vették a művészi formálás rendelkezésre álló eszközeit és törvényszerűségeit. Azt gondolom, hogy a Székely írásos hagyatékából kirajzolódó művészetelmélet egyes elemeinek többek között Fülep Lajos művészetfelfogása fogja megadni a történeti keretét, annak szélső határát, és e munka során, ahogy Szabó Júlia mondja, Fülep is filológiai revízióra szorul. E munka elvégzésére e tanszék, amelynek egykor professzora volt, igen alkalmas hely. Főleg manapság, amikor sorban jelennek meg a »Fülep-hagyaték« kritikai kiadásai, éppen ideje, hogy a »Fülep-kép« is kissé elevenebb legyen. Nem volt szándékom egyébként ezt programszerűen elvégezni, és a jövőben sem lesz, nagyon örvendek azonban, hogy Székely Bertalan kapcsán kicsit átgondolhattam – bárhogyan sikerült is – Fülep Lajos említett elméletét.

Ami Fülep Lajosnak Székelyről írt »lesújtó szavainak« jelentőségét illeti, azzal kapcsolatban Lázár Bélát idézném, aki 1935-ben azt írta: »amióta Fülep azt hirdette, hogy (Székely) művészetét művészetén kívüli szempontok irányították, az utána következők mind visszhangzották ezt a nézetét. Ilyképp két szöges ellentétű felfogás alakult ki róla.« S e mondattal térnek át Szabó Júlia egy másik megjegyzésére, hogy kizárt dolog, hogy Fülep Székellyel kapcsolatban valamit másodkézből vett volna. Itt elsősorban Lázár Bélának 1912-ben a *Művészetben* megjelent *A művészi képzelet* című tanulmányára történik utalás, amelyről én feltételeztem, hogy Fülep ismerte a *Magyar művészet* írásakor. Lázár Béla 12 db. a *Dobozyhoz* készült vázlatot hoz illusztrációként, véleményem szerint mind az ún. *Ifjúkori naplóból* (bár ezt még ellenőrizni kell), amely ebben az időben tudtommal még Lándor Tivadar tulajdonában volt. Valóban utána kell nézni, hogy pontosan hogyan is került ez a napló annak idején a Szépművészeti Múzeumba – ma az MNG-ban van –,



mert a leltári szám 1915-ös. Lándor – Petrovics szerint – 1916-ban ajándékozott több ezer vázlatot a múzeumnak, és ezekből a következő évben rendeztek kiállítást. Dolgozatomban is jeleztem, hogy nem tudom, látta-e tanulmánya megírása előtt valamilyen formában Fülep ezeket a vázlatokat, mindenesetre a Székely-œuvre-ből csak a *Dobozyt* hozza példának Székely alkotói módszerének leírásakor. Feltételeztem viszont, hogy lapozgatta a *Művészet* című folyóiratot. Azt sem tudom, hogy Lázár Bélaival 1912 vagy 1916 körül Fülep milyen viszonyban volt. Dutka Ákosnak 1905-ben írt leveléből viszont az derül ki – a Szabó Júlia által is említett, Csanak Dóra szerkesztette és jegyeztelte *Fülep Lajos levelezése* alapján –, hogy – mint írja – »írtam már és munkatársra vagyok Lázár Béla új lapjának, a *Modern Művészetnek*«. (34.) Még ha feltételezem is, hogy hét vagy tíz év múlva már rá sem nézett arra, a cikkre, amelyet Lázár Béla írt, akkor sem tudom – cáfolat hiányában – kizárni azt, hogy a Lázár által – és mind a mai napig a legnagyobb számban – publikált Dobozy-vázlatokra ne vetett volna egy pillantást.

Végezetül Beke Lászlónak arra a megjegyzésére szeretnék röviden reflektálni, hogy »Sz. A. nem von le minden lehetséges következtetést Székely írásainak, valamint Palágyi Menyhért Székely-könyvének, illetve más filozófiai írásainak, különösen a *Tér és idő új elmélete*nek összevetéséből«. Ezt annak tulajdonítja, hogy a disszertációnak szerénynek és következtetéseiben visszafogottnak kell lennie. Ez a megjegyzés nagyon inspirált arra, hogy hosszabban válaszoljak rá, különösen, mivel Szabó Júlia megjegyzései arra ösztökéltek, hogy még egyszer elmerüljek Fülep Lajos olvasásában. Arra készültem, hogy egy vetített képes előadás keretében adom elő védésemet, amelyben elemzem Székely vajdahunyadi ciklusát (előzményként az *Anyai őrszemet* is), lómozgás-elméletét, valamint az említett Palágyi-féle elméletet – és Fülep Lajosét. Sajnos ezt az idő rövidsége miatt most nem tehetem meg, de remélhetőleg a vajdahunyadi ciklus 2000-ben tervezett rekonstrukciójakor lesz rá mód.

Szinte lehetetlen a Székely–Palágyi–Fülep-összefüggést dióhéjban ismertetni, mert a két elméletíró mondatait egyes helyeken szavanként kéne összevetni ahhoz, hogy mondandóm logikusan kifejezhető legyen, Székely művét pedig részletesen elemezni. Mégis kísérletet teszek arra, hogy röviden rámutassak erre az összefüggésre, és ezzel Fülep részleges filológiai revízióját is elvégezzem, bár ellenkező előjellel, mint ahogy Szabó Júlia ajánlotta.

Palágyi Menyhértnek *A tér és az idő új elmélete*, németül: *Neue Theorie des Raumes und der Zeit* című tanulmánya 1901-ben jelent meg némi eltérésekkel magyarul és németül. Palágyi a térről és időről való fogalmainkat szándékozik hozzászabni érzéki tapasztalataink világához. A térnek minden pontja egyidejű, tehát »a világtérnek minden pontja ugyanazon egy időpontnak központi vetülete«. »Az időpont nem egyéb, mint gondolati egysége a tér minden pontjának. A tér nem egyéb, mint érzéki feltárulása, számtalan változatban való megjelenése ugyanazon időpontnak.«

Fülep Lajos a *Magyar művészet a jövő felé* című fejezetének I. szakaszában az idő és tér problémáját tárgyalja a képzőművészetben, és egy történeti fejlődést vázol fel. Kezdetben »a síkon az alakok egymás mellé sorakoznak [...] két vagy több alak ül vagy áll egymás mellett párhuzamosan. Ebből a párhuzamos egymásmellettségből az idő mozzanata még hiányzik. Az idő oly módon lép föl először [...], hogy különféle cselekvési momentumok

sorakoznak egymás mellé a síkon. [...] Képzeliünk el mozgó árnyképeket a falra vetítve, de ne úgy, hogy mindenik az eltűnő előzőnek helyére, hanem úgy, hogy mindenik a helyén megmaradó előző mellé lép, s így sorjában mind megmarad egymás mellett megrögzítve: a cselekvés mozzanatai a síkon sorjában egymás mellett végig szemlélhetők.« Ez a megfogalmazás a Platón barlangjába kivetített zootrop szalag képét idézi fel. Fülep filogenezisében Székely vajdahunyadi freskójának keletkezéstörténetét is megtaláljuk. A következő lépés Fülep szerint, hogy a különféle cselekvési momentumok, vagy ugyanazon cselekvés momentumai ugyanazon helyen egyszerre, egy időben lépnek föl, »ami csak úgy lehet, ha az alakok, a különféle mozzanatok a felülettől befelé, egymás mögött, elől és hátul ugyanazon időben helyezkednek el; az idő mintegy megeremti a maga számára a harmadik dimenziót, a mély teret. Az időbeli egymásmellettséget ekkor fölváltja az egyidejűség, a térbeli egymásmellettséget az egymásmögöttség, a sík-teret a három kiterjedésű mély-tér stádiuma.« »Az időnek, hogy érzékelhetővé, láthatóvá, szóval a kép esztétikai tényezőjévé váljék, térbeli értéké kell átalakulnia.« »Az egyidejűség, az egyszerre történés dimenziója az időnek menetét, az egymás után következő mozzanatokat láncszemként felfűző egyenes vonal helyett a három kiterjedésű folyam tömegéhez teszi hasonlóvá; egyszerre több mozzanat szemlélhető benne; a képen a tér mélységében érzékelődik meg.« »A klasszikus kép legabsztraktabb kifejezése: tér, mely az egyidejűség momentumává tömörül, vagy egyidejűség momentuma, mely térré tárul széjjel. A kettő ugyanannak a valóságnak csak az absztrakcióban elkülöníthető két oldala.« Tehát igen hasonlóan fogalmaz, mint Palágyi, akit még egyszer idéznék: »Az időpont nem egyéb, mint gondolati egysége a tér minden pontjának. A tér nem egyéb, mint érzéki feltárulása, számtalan változatban való megjelenése ugyanazon időpontnak.«

Palágyi ezután az idő folyásáról beszél, és megállapítja: minden időpillanathoz más és más tér tartozik. Ezzel megalkotja a folytonosan megújuló világtér fogalmát. A tér egy pontján az idővonal halad át, amely a múlt, a jelen és a jövő időpontjaiból áll. »Az idő folyamnak medre pedig a térpont« – mondja.

Fülep áttekintésében a klasszikus kép után az impresszionizmusban »a tér egészen eltűnik és megmarad az abszolút idő: a matematikai időpont.« »Az impresszionista kép legabsztraktabb kifejezése tehát: ugyanaz a pillanat számtalan síkban megrögzítve. Ez a fejlődési fok éppen oly véglet, mint a kezdet.«

Palágyi az idővonal tárgyalása után rátér a mozgó és nyugvó testek térben való megjelenésére, és itt a képek szakaszos észlelését taglalja hosszabban, utalva a pillanattfelvételekből eredő tanulságokra is, majd visszatér az idővonal kérdésére, illetve az idővonalak párhuzamoságára. A jelen pillanatban létező tér egyes pontjain áthaladó idővonalak párhuzamosak egymással, és az idő egyes pillanataihoz újabb és újabb terek kapcsolódnak, melyeket a mellékelt ábrán párhuzamos vonalakkal jelöl.

Úgy tűnik a számomra, hogy Fülep igen spekulatív összefoglalása az idő- és tér-ábrázolás fejlődésének két végpontjáról Palágyi gondolatmenete és ábrája fényében kaphatja csak meg értelmét: »A képírás kezdete: egymás mellé sorakozó párhuzamos, tehát egymással azonos idővonalakból összetevődő sík; vége: egymás mögött sorakozó párhuzamos, egymással azonos időértékű síkokra bomló mély-tér. A kezdet: időn kívüli (örökké egy-



forma idejű) síkok egymás-mellettsége; a vég: idő nélküli (pillanatnyi) síkok egymás-mögöttsége. De ha az utóbbi képletet: az egymás mögött sorakozó síkokat képzeletben nem előlről szemlélem, hanem oldalról, akkor a síkoknak nem felületét, hanem élét látom: megannyi egymás mellé sorakozó párhuzamos vonalat. S ezzel megkapom a kezdet képletének – a vonalából összetevődő síknak – szkémáját. Kezdet és vég tehát olyanok, mint ugyanaz a szerkezet két szempontból tekintve.»

Fülep Lajos levelezésében található meg az a levél, melyet Vályi Félix, aki korábbi leveleiben is többször említi Palágyi nevét, 1915-ben írt neki: »Örülök, hogy kapcsolatban van Palágyival, aki tehetséges ember, olyan, akinek látóköre meghaladja a Budapesten hemzsegó stréber professzorokét. Nem emlékszik, mióta ajánlgatom Magának, hogy vegye fel vele a kapcsolatot?« (340.)

Remélhetőleg sikerült röviden és világosan jeleznem azt, hogy Székelynek azon kompozicionális újítása, amely a vajdahunyadi freskókon megfigyelhető, Magyarországon Palágyi és Fülep elméleti munkásságában találja meg a párhuzamát. Beke így fogalmaz: »a vajdahunyadi vár falképeihez készült vázlatok némelyikében Székely szerencsésen egyesíti a mozgásábrázolás új idő-

szemléletét (lómozgások fázisrajzaival) a hagyományos térszemlélettel (a centrálperspektívával, helyesebben a fázisrajzok 'perspektívába állításával').« És ez a megoldás adott körülmények között talán még korszerűnek is mondható, hiszen az új idő- és térszemlélet első manifest megjelénésének a képzőművészetben Duchamp *Lépcsőn lemenő* aktja tekinthető. Fülep az általa leírt klasszikus képfelfogáshoz való visszatérést tartja a jövő művészetének, és ezt szerinte mind Cézanne, mind a kubisták csak részlegesen valósították meg. Székely szintén kísérletet tett a poussini értelemben vett klasszikus kompozíció, a narrativitás, mozgásfázisok és az egyidejűség problémáinak átfogó megoldására – és ez volt az ő problémája. Fülep részben észre is vette ezt, de szerinte Székelynek »ez a kísérlete már nem emelkedhetett elvi jelentőségre egész élete művével és tanításával szemben«.

Befejező mondataimmal hadd poroszkáljak itt apró léptekkel »hőseim« nyomában: biztos vagyok benne – bár megrendült történeti tudatunk és jövőképünk okán inkább csak azt mondanám: remélem –, hogy a jövőben ezzel a kérdéssel még sokan fognak foglalkozni.

Kérem a tisztelt bizottságot, hogy válaszat fogadjon el.»

## PUSKÁS BERNADETT „A MUNKÁCSI GÖRÖG KATOLIKUS EGYHÁZMEGYE MŰVÉSZETE (16–19. SZÁZAD)” CÍMŰ PHD ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

1999. április 29-én, a ELTE Bölcsészkar Kari Tanács-termében került sor Jankáné Puskás Bernadett *A munkácsi görög katolikus egyházmegye művészete* című PhD értekezésének nyilvános védésére. Elsőként Kádár Zoltán professzor olvasta fel opponensi véleményét:

„A disszertáció közel 300 oldalon, 170 képpel a munkácsi egyházmegye művészetének négy évszázadát (16–19. század) foglalja össze. A téma tehát évszázadok művészi fejlődését öleli át, olyan gazdag anyagot nyújt (mind az emlékeket, mind pedig a hozzájuk kapcsolódó problémákat illetően), hogy akár egy akadémiai doktori értekezés követelményeinek is megfelelhessen.

A hatalmas anyagot a szerző igen világosan, áttekinthetően tagolja. A húszoldalas bevezetés után *A középkori metabizánci művészet* szóban forgó területen található és onnan gyűjteményekbe került emlékeiről szól (20–67.). A szerző megfogalmazásában a középkor a 16–17. század fordulójáig tart; ez a korhatárolás a vizsgált kelet-közép-európai területen indokoltnak látszik, hiszen itt a középkori hagyományok történeti-társadalmi, főként pedig világszemléleti okok miatt sokkal tartósabbnak bizonyultak, mint akár a történelmi Magyarország más területein.

A középkorról szóló fejtegetések elején, az egyháztörténeti háttér megrajzolása után a keleti kereszténység egyházművészetének szellemi és társadalmi gyökereiről esik szó. Nagyon lényeges, hogy ebben az időszakban mind az egyházi építészetben, mind pedig a festészetben a szent liturgia előírásait kell követni. Az építészetben – az anyagi lehetőségek miatt is – a fatemplomoké az uralkodó szerep. A liturgikus célú berendezésben a döntő szerep az ikonosztázis. Az értekezés nyomatékosan kiemeli az ikon fontosságát, melynek »mondanivalója és a hívők hite szerinti üzenete a legegyszerűbb nép számára is érthetővé vált az egyház tanítását összefoglaló és képekben magyarázó, a közösség által együtt énekelt,

fejből ismert ósláv liturgikus szövegek segítségével« (63–64.). A viszonylag korai emlékekről szólva a könyvfestészetéről sem feledkezik meg (65–67.).

A disszertáció következő része, amely az előzőnél jóval terjedelmesebb (68–145.), a *Kelet és Nyugat között* címet viseli. E korszak, amely a 17. századot öleli magában, már a »reneszánsz« jegyeinek megjelenését mutatja, amely együtt jár a bizánci hagyományok megtörésével. Történeti szempontból igen fontos, hogy ez időre esik az ungvári unió, amely elsősorban a római pápa főségének elfogadását jelentette, továbbá a »Filoque« dogmának elfogadását s a *Hiszekegybe* való beiktatását. A nyugati kereszténységhez való csatlakozás a »reneszánsz és manierizmus – majd később régiókként változó időszakban – azokra ráépülő barokk megjelenését« jelentette (79–80.). Építészetben megjelennek a kőtemplomok s a fatemplomnak is különféle formái. Behatóan foglalkozik az értekezés a 17. század ún. »klasszikus ikonosztázion« típusával, létrejön a »század közepére az önálló, a faltól független ikonosztázion-architektúra« (95.). Ennek felépítésében kitűnően egyesül a teológiai mondanivaló és a reneszánsz szimmetria. Ami az alkotókat illeti, figyelemre méltó, hogy a »16–17. század fordulóján világi festők veszik át a vezető szerepet« (105.). Ez valójában szakítás a bizánci ortodoxia szellemiségével, amely az egyházművészetet szigorúan szakrális funkcióknak tekintette, a szerzetesek imaszerű felajánlásaként az Úrnak. Ezen időszakból a szóban forgó területen templomi falképek is maradtak ránk.

Esztétikai szempontból igen fontos alfejezete az értekezésnek *A munkácsi egyházmegye 17. századi ikonfestészetének stílári és műfaji kérdései* (111–112.), továbbá ennek szoros kiegészítése *Festőműhelyek, mesterek címmel* (122–133.). Fontos és mindenképpen helytálló az a megállapítás, hogy »ebben az átmeneti időszakban is megmutat-



kozik a professzionális városi és a provinciális, esetleg népi irányzatot képviselő mesterek közötti *szemléletkülönbség*» (111.).

Figyelemre méltó jellegzetessége a szóban forgó időszak Kárpátalja-vidéki művészetének, hogy a hagyományos keleti keresztény képtípusok ábrázolásaiba apokrif s helyi népies elemek is bekerülnek (137.). Az egyháztörténet s a népi vallásosság megismerése szempontjából fontos a kegyképek szerepe s a búcsújárások; görög katolikusoknál ... a máriapócsi kegykép s a tiszteletéhez kapcsolódó zarándoklatok (138–144.). A fejezet végén szó esik a nyomtatott oltár-ereklyeken-dőkről is (144–145.).

Az értekezés III. – terjedelmes, közel száz oldalt kitevő: 146–234. – része *A munkácsi egyházmegye és a barokk* címet viseli. Ez azt a nagy horderejű változást mutatja be, amely az említett püspökség életében a 18. század folyamán következett be, s különösképpen a művészetek terén hozott gyökeres változásokat. Ami az építészetet illeti, nagyon jellemző, hogy a korszak szellemi életének meghatározó egyénisége, a nagy mecénás Olsavszky Mánuel püspök az 1750–52-es egyházmegyei látogatása során »a 841 templom között csupán 40 kőtemplomot talált« (153.). A faépítmények mellett épülő tornyoknál jellemzőbb e korra »a templom belső terének hármasszerű osztatását hangsúlyozó hármasszerű toronymotívum« (158.). Számos kőtemplom – köztük parochiális és kolostor-templom – is épül ebben a korszakban, s általában megmutatkozik a barokk stílus hatása. Ekkor épül Mária Terézia királynő támogatásával az a püspöki palota, melynek befejezésére azonban csak a püspöki központ Ungvárra történő költözése után kerül sor, és a híres máriapócsi bazilita kolostor is. Művészettörténeti szempontból nagyon lényeges, hogy a »Mária Terézia utasítására központilag kidolgozott tervrajzok közül 1779-ben kimondottan a görög katolikus templomok számára készült három tervből álló sorozat is készült« (174.).

A legújabb magyar műtörténeti kutatások eddig alig-alig figyelemre méltott szempontokat szolgáltattak a bizánci hagyományok és a barokk művészet 18. századi viszonyára vonatkozólag. Mind az ortodox, mind a görög katolikus művészetben megjelennek az eredeti bizánci szemlélettel idegen barokk elemek. Mindkettőben főként az ikonológiában, pl. Krisztus ábrázolásainál jelentkeznek olyan típusok, melyeket a bizánci művészet nem ismert: így Krisztus feltámadásának ábrázolása. Ám a keleti ortodoxia falfestészetében, egyes barokk elemek ellenére sem képzelhetők el olyan kompozíciók, mint a máriapócsi Szent Mihály-templom szentélymennyezet-freskója, vagy az ungvári görög katolikus székesegyház hasonló elhelyezésű falképe (97–98. képek, 175–176.). Ez már a nyugati barokk világkép teljes győzelme a bizánci hagyományok felett, s ez a szemlélet természetesen a görög katolicizmus teológiai szemléletében is érvényesül, jóllehet a tradícióknak a szerepe sem halványult el teljesen. Puskás Bernadett rámutat az ikonosztázionok programjában bekövetkezett figyelemre méltó változások jelentőségére is (189–192.). Szól a szobrászati díszítés előtérbe kerüléséről is (192–195. – a »szobrászati« kifejezés helyett inkább a »plasztikai« volna megfelelő, hiszen a barokk világban a szobrászat figuratív jellegű). Új műfajok is jelentkeznek, mint a portré, s nagyon lényeges, ... hogy átalakul az ikonszemlélet, sőt – mint az értekezés szerzője írja – »maga az ikon terminus is mind kevésbé marad használatban, a latin-jellegű képeknél joggal szűnt meg alkalmazása« (214.).

Az értekezés utolsó, történeti jellegű műemlékvizsgálata a 19. század görög katolikus művészetét tárgyalja a régióban (235–259.). Ennek esztétikailag leglényegesebb mondanivalóját *Az ikonológia elfeledése* című alfejezet tartalmazza, ehhez az időszakhoz »bizonyos ambivalencia kapcsolódik« (258.).

Az értekezés zárófejezete világos, lényegre mutató összegezése mindannak a művészeti, világnézeti folyamatnak, amely a vizsgált terület egyházművészetében az említett századok folyamán lezajlott (260–266.), majd gazdag, főként szláv nyelvű bibliográfia következik (267–285.). A bibliográfia – amely a disszertáció írójának imponáns nyelvtudását is bizonyítja – kiegészítést nyerhetne azáltal, ha a szerzője megemlítené Josef Strzygowski bécsi professzornak azon műveit, amelyben – úttörőként – az európai faépítészet jelentőségét vizsgálta századunk első felében megjelent könyveiben.

Jankáné Puskás Bernadett értekezése ... kimagaslóan igényes munka, amely egy olyan területét világítja meg a történelmi Magyarország művészi kultúrájának, amelyről magyar nyelven – az értekezés szerzőjének művét, illetve az azt megelőző tanulmányait kivéve – eddig alig-alig olvashattunk. Ezért az értekezést *summa cum laude* fokozattal minősítem, s igen fontosnak tartanám mielőbbi kiadást.

A másik opponens, Ruzsa György is elismerő szavakkal vezette be véleményét, majd kifejtette, hogy: »... A dolgozat részletes képet nyújt a munkácsi görög katolikus egyházmegye művészetéről, de úgy, hogy az Észak-Kelet-Kárpátok vidékének görög katolikus művészetével is alaposan megismerkedhetünk. Így lehetsége nyílik a szerzőnek arra, hogy a művészeti kapcsolatok kérdését is tárgyalja. A szerző felhasználja korábban már közzétett és egyébként méltán nagyra értékelt részletekutatásait is, mint például ikonmeghatározásait és a máriapócsi kegytemplommal és kolostorral összefüggő vizsgálatát.«

Hogy milyen fontos a görög katolikus területek kultúrájának és művészetének beható tanulmányozása, arra az is utal, hogy napjainkban a magyar kutatásban még számos félreértés és pontatlan megállapítás került napvilágra. ... Valóban, a liturgiában nem látunk különbséget, de művészetükben vannak lényeges eltérések, mint például az erősebb nyugati hatás vagy az, hogy az ikonosztázis sok helyen a 18. század végére eltűnik. Helyette, amikor a templomot felújítják vagy új templomot építenek, kevésbé figyelnek az ikonosztázis liturgikus szerepére, hagyományos képteológiai jelentésére, hanem római katolikus hatásra a főoltárhoz kapcsolódó oltárfelépítményt készítenek.

Puskás Bernadett munkája persze nemcsak ezeket a muzeológiai meghatározásokban problémát okozó részleteket tisztázza, hanem ez a mű ennél sokkal több. A kapcsolatok felkutatásán túl a művészi értékelés szempontjaival, a teológiai megközelítésekkel is foglalkozik. Bemutatja a több helyen dolgozó mestereket, finom stilisztikai elemzésekkel és az írott források szakszerű felhasználásával és értelmezésével biztosan mozog a bonyolult mesterkérdésekben és a festőműhelyek kérdésében. ... Különösen eredményes ez Spalinszky Mihály és Tádé munkásságával, továbbá a Pócsi Istenszülő-ikonnal kapcsolatban.

A Pócsi Mária-ikon értékes és meggyőző kutatásaihoz érdemes még hozzáfűzni egy-két gondolatot, főleg kisugárzásának vonatkozásában. Mint ahogy a szerző is utalt rá – Prokopp Máriára hivatkozva –, hogy a Kuklender-



név nemcsak a kricsfalvai könnyező Istenszülő kegyképével összefüggésben tűnik fel, hanem Esztergomban is, a Bakócz-kápolnában őrzött Pócsi típusú Mária-képnél is. Elképzelhető, hogy a két ikon között összefüggés van. ... De a ma látható Bakócz-kápolnai ikont – tegyük gyorsan hozzá ezt a kevésbé ismert adatot – nem fára, hanem vászonra festették, talán a 19. században, a korábbi hasonló ikonokat követve. Ugyancsak kevésbé ismert az, hogy amikor 1983-ban a kegyképet restaurálták, keretében az ezüst borító korábbi restaurálásával kapcsolatban nyomtatott névjegyet találtak a következő felirattal: »Riedl Ferencz, Réz és Pakfong művész. Lakik Buda-utczán a rácz templom átellenében, 361-ik szám alatt Esztergomban«. Hátlapján kézzal írva: »Renoviert worden den 22 April 1895 bei Francz Riedl Gunllav in Gran«. Talán a dátum támpont lehet a jelenlegi ikon elkészítési idejéhez. Ezüst borítója viszont eredeti, melyről tudjuk, hogy Eröss Ádám csináltatta, aki 1732 és 1781 között várparancsnok volt. Az ezüst borító megőrizte az eredeti ikon vonalvezetését, a ruharedők elhelyezkedését, díszítő motívumait. Mindezekhez közel áll az Iparművészeti Múzeum 1986-ban vásárolt ikonja (ltsz.: 86.174), ahol az ezüst borítót domború gipsz alapozással készült ezüst festékkel festett részletek utánozzák. Úgy érzem, érdekes és feltétlenül érdemes lenne a szerzőnek a fenti kérdéskörrel kapcsolatban további kutatásokat végeznie, s felhívnom a figyelmet továbbá egy, az esztergomi Keresztény Múzeumban lévő – egyébként igen rossz állapotú –, s a fenti ikonokhoz igen hasonló Mária-ikonra. Ezek az alkotások a Pócsi Mária-ikon szűkebb vagy tágabb köréhez tartozhatnak.

A kegyképekkel kapcsolatban hangsúlyozni kell az 1681-ben készült Füzesmikolai Mária-ikon nagy szerepét. Az ikonnak mestere »egyes források szerint rutén, mások szerint orosz festő volt«. (Itt emelném ki B. Nagy Margitnak erről az ikonról szóló kitűnő tanulmányát: Adalékok a mikolai Mária-ikon történetéhez. In: B. Nagy Margit: Stílusok, művek, mesterek. Bukarest 1977, 24–31.) Ez az ikon és nem sokkal későbbi kolozsvári másolata »mind a római katolikus egyház művészetére nagy hatással volt« (26.).

Elismeréssel kell szólni a szerző anyagismeretéről nemcsak az egyes emlékek eredetiben való alapos megvizsgálásánál, hanem rendkívüli szakirodalmi tájékozottságáról is. Az utóbbi időben örömdetesen megsza- porodó – bár sokszor vitára készítő – ukrán nyelvű szakirodalomban a szerző különösen jártas. Mégis figyelmébe ajánlanék néhány munkát, melyek, bár nem kulcsfontosságúak, de egy-egy apró részletben hasznosak lehetnek. Je. Poszeljanyin (Rigozsev) munkájában olyan ikonok leírását és legendáját is megtalálhatjuk, melyeknek magyar vonatkozásuk is van, több ikon pedig görög katolikus területhez is köthető (Bogomatyer. Sz.: Petyerburg, 1912?). Tudománytörténeti vonatkozásban mindenképp figyelemre méltó W. R. Zaloziecki könyve (Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpaten- ländern. Wien 1926.). A téma szempontjából kismértékben felhasználható Platon Beleckij (Ukrainiszkaja portretnaja zsvopisz XVII–XVIII. vv. Leningrád 1981), Dana Lukačov (Ikonen – Regionale Metamorphosen der Ikonenmalerei der Ostslowakei. In: Mitteleuropa. Bratislava 1993, 42–49.) munkája és az 1993-as bécsi Lemberg-katalógus (Lemberg – L'viv 1772–1918. Historisches Museum der Stadt Wien 1993).

A dolgozat kiemelkedő tudományos eredményein túl elismeréssel szólok még e sajátos terület terminológiájá-

nak pontos, következetes használatáról, továbbá arról, hogy az idegen nyelvű kifejezéseknek – ahol lehetett – a szerző mindig megtalálta a legmegfelelőbb magyar formáját. Itt pusztán megint csak egy apróságot említenék. Az orosz egyházban Feodoszjij Pecserszkij néven ismert kijevi szentet – aki egyébként Magyar Mózesnek is szerzetestársa volt – a szerző Barlangkolostori Szent Teodózként említi (131.). Javasolnám a Barlanglakó Szent Teodóz kifejezést, mert éppen egy régi görög katolikus fordítás – talán elsőként – magyarul így használja.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Puskás Bernadett több éves igen alapos kutatás után nagyméretű, sok új anyagot közlő, kitűnően rendszerező és értékelő disszertációt nyújtott be. A fentiek alapján az értekezésre határozottan a legjobb minősítést, vagyis a *summa cum laude* minősítést javaslom."

Puskás Bernadett válasza:

A disszertáció egyik fő célkitűzése az eddig feltárt kutatási eredmények magasabb szinten, tágabb összefüggésekben való összegzése volt. Erre a feladatválasztásra, a szintézis megtételére részben külső okok, kérdésfelvetések, részben a munkám során eddig felmerült problémák és eredmények is készítették.

Ahogy mindkét opponensi vélemény is kiemelte, a munkácsi görög katolikus püspökség, sőt, tágabban a görög katolikus egyház művészetével kapcsolatban a megindult művészettörténeti és néprajzi kutatások ellenére még több pontatlan megállapítás él, és több, mélyrehatóbb kutatásra érdemes kérdés vetődik fel (így az ortodoxia és a görög katolikuság kultúrájának analóg és eltérő jelenségei, a posztbizánci és a nyugati művészet – különösképp a barokk – viszonya). Ez utóbbi tekintetben különösen hasznos szempontokat köszönhetek témavezetőmnek, Dr. Galavics Géának. Az említett kérdésfelvetések inspirálták kívülről témaválasztásomat.

Ezzel egy időben, a témán belül készült korábbi rész- kutatások is mostanra egy áttekintés és összegzés megtételét kívánták meg, két okból. Egyrészt az újragondolás során természetszerűleg számos új adat pontosította az eddig az egyes témákban megrajzolt képet, és a szélesebb összefüggések birtokában a vizsgált jelenségek árnyaltabb értékelése is lehetővé vált. Másrészt a tágabb kapcsolatokat is vizsgáló összegzés a továbblépés, a jövőbeni kutatások számára is hasznos, sőt elengedhetetlenül fontos alapot jelent.

Az opponensi véleményekből mindkét szempontból, akár a pontosítás, akár a további kutatások tekintetében értékes észrevételeket nyertem, amelyeket ezúton is szeretnék megköszönni, a továbbiakban részletesebben is reflektálva ezekre.

Az észrevételek egy része, az elsősorban tartalmi kiegészítések a munkácsi püspökség művészetének az unió utáni időszakához kapcsolódnak.

Kádár Zoltán, különösen is figyelve a bizánci ortodoxia szellemiségének a munkácsi püspökség művészetében való értelmezési változásaira, az ortodox és görög katolikus 18. századi falképfestészeti gyakorlat különbségeit emeli ki. Kiegészítése – a görög katolikus hagyományok kutatása szempontjából – az összehasonlító ikonográfiai kutatások elmélyítésének fontosságára hívta fel figyelmemet.

A 16–17. század fordulóját követő korszak a munkácsi püspökség művészetében, bár korábban átmeneti időszaknak tűnt, önmagában és a későbbi folyamatok értelmezése tekintetében is meghatározó jelentőségű. Első-



sorban azért, mert a megszülető görög katolikus egyház sajátos identitásának, hagyományainak – reflektáltan vagy öntudatlan – keresésének az idejét jelenti. Összetett jelenségek korszaka, amikor az újkori szemlélet megjelenése mellett a középkori hagyományok feladásáról még nem beszélhetünk, sőt – példaként, ezekre az évtizedekre esik az ikonosztázion programjának kiteljesedése. Összetett időszak: mivel a templomépület és a hozzá tartozó liturgikus tárgyak, berendezés műfajok szerint ezentúl külön-külön követi a hagyományátalakulás útját, eltérő problémaköröket állítva a kutatás elé.

Ilyen fontos témakör a Ruzsa György által kiemelt kegyképek kérdése, hiszen az újkori formában történő megjelenésükkel kezdődik az ikon szerepének átruházódása erre a szférára. A krícsfalvai és esztergomi kegyképek közti lehetséges kapcsolatra Prokopp Mária volt szíves felhívni figyelmemet, a mindkét esetben említett Kukulender-név miatt.

A krícsfalvai könnyező Istenszülő-kegyképről a máramarosi bazilita monostorok G. Kinach által (Analecta OSBM, II 1926/1, 110.; III 1929/3-4, 437.) közreadott, 1749. és 1756. évi vizitációiból értesülhetünk. Ezek szerint az 1706-ban épült ottani kolostortemplomban (a kolostor alapításának éve 1696) 4 hétig könnyezett az Istenszülő-ikon. A jegyzőkönyv szerint 1714-ben vagy 1715-ben Hodermarszky József, a munkácsi kolostor archimandritája hivatalos kivizsgálásra Egerbe vitte a képet. Ott hamarosan megkezdődött a nagyobb hírnévvel rendelkező II. pócsi kegykép 1715. évi csodájának vizsgálata, a krícsfalvai ikon ügye elnapolódott és a kép otthagadt. Azonban ugyanebben a monostorban, 1717 körül egy másik Istenszülő-ikon kezdett el könnyezni, de azt báró Kukulender, a huszti vár katonai parancsnoka vitte el a vár kápolnájába; ennek a képnek a vár 1766. évi felrobbanásakor veszett nyoma. Sem az egri forrásokkal, sem Kukulender személyével, ill. a képek felkutatásával eddig nem foglalkoztunk.

Az esztergomi hagyomány szerint a Bakócz-kápolnában elhelyezett Mária-képet 1732-ben a várhegy romjai közt találták (Szilárdfy Z.: A magyarországi kegyképek és -szobrok tipológiája és jelentése. Budapest 1994, 13., táblaképként említve). Felmerül a kérdés, elkerülhetett-e ide a krícsfalvai II. kegykép? A kegyképet közelebbről még nem volt módom megismerni, azonban vászonhordozója önmagában nem zárja ki a Ruzsa György által említett 19. századi felújítás előtti származását. A püspökség déli részének technikai gyakorlata miatt a krícsfalvai kegyképeknek valóban inkább fára festettnek kellett lenniük. Ugyanakkor a felvidéki templomokban a 17. századtól – költségkímélő megoldásként – vászonra festett ikonok, zászlóképek, sőt egész ikonosztázionok is használatban voltak.

Egyik krícsfalvai ikon ikonográfiáját sem ismerjük. Ha a kapcsolat köztük és az esztergomi kegykép közt igazolódik, akkor a krícsfalvai kegyképek is azoknak a pócsi másolatoknak a hosszú sorába lesznek illeszthetők, melyek közül számos komoly helyi tisztelet tárgyává lett. Másrészt az ikonográfia révén támpontot nyerhetünk az első, Egerben ragadt krícsfalvai kegykép esetleges felkutatásához. Ebből a szempontból is érdekes lehet a többi, Ruzsa György által felsorolt ikonográfiai analógia, pl. az említett rossz állapotú tábla a Keresztény Múzeumban.

A füzessimikolai, más néven nikolai kegyképet a román irodalom (Juliana és Dimitru Danco: La peinture paysanne sur verre de Roumanie. Bucarest 1979, 44-47; Marius Porumb: Die rumänische Malerei in Siebenbü-

gen I. [14-17. Jahrhundert]. Cluj-Napoca 1981, 158.) szerint 1681-ben az iklódi Lukács képíró pap festette egy füzessimikolai nemes, Ioan Cupşa megbízásából. 1699-ben (a román irodalom szerint 1694-ben), csodás könnyezése után – melynek Hohenzollern herceg és katonái voltak szemtanúi – vált ismertté. Az egyházi vizsgálat után az ikont a kolozsvári jezsuitákra bízta. Füzessimikolára ugyanakkor másolatot készítettek. Mindkettő komoly búcsújárás központjává vált, több korabeli másolata is készült. Ez egy Hodigitria-típusú ábrázolás, ahol Jézus baljában írástekerceset tart, fent angyalok félalakjai láthatók. Ennek a kegykép-ikonnak a körével is valóban érdemes foglalkozni. Példaként, az ismert Kárpát-vidéki kegyképek közül ikonográfiájában ehhez áll legközelebb a nyírácsádi ikonosztázionon múlt századi vászonkép alól a tavalyi év során felbukkant, a 18. század végére datálható Istenszülő a gyermekkel-ikon, mely ötvösborítót idéző, alapozásból pasztikusan kialakított ezüsttöztött-aranyozott ruhamegoldással készült, ami nyilvánvalóan kegykép-előképre utal.

Az opponensi vélemények észrevételeinek másik része bibliográfiai jellegű. Az építészettörténeti vonatkozások kiegészítésére Kádár Zoltán a korai kutatások jelentőségét emeli ki, J. Strykowski munkáit említve. ... A kutatásokat elindító század eleji feldolgozások más szempontból is érdekesek, mert az emlékek akkori állapotát dokumentálva, több esetben fényt derítenek az azóta átalakított, esetleg elenyészett emlékekkel kapcsolatban felmerült kérdésekre. Ebből a szempontból a századforduló előtti források illusztratív anyaga is fontos adalékokkal szolgál. Így a Vasárnapi Újságban közölt, a hajdúdorogi görög katolikus templomot (átépítve 1868-76 között), ill. az ungvári székesegyházat (átépítve 1878-ban) ábrázoló metszetek a 19. század második felének átépítései előtti állapotot mutatják be (Takács Ede: Hajdúdorog. Vasárnapi Újság 1859. VI. 29.; ill. VU 1863, X. 173. Myskovszky Viktor rajza).

A Zaloziecki-kutatások eredményeit ukrán nyelvű résztanulmányaiból nyertem (Najvazsnejsi tipi derevljanich cerkov na Podkarpatszkoi Ruszi. In: Podkarpatszka Rusz (Prága) 1. (1923); Bojkivszkij tip derevljanioji cerkvi i joho vidnosennja do isztoricsnich sztiliv. In: Bojkivcsina (Lviv) 10 (1925).), azonban jogos Ruzsa György észrevétele, hogy elsősorban az összegző bécsi publikáció tekinthető alaplumnak.

A festészettel, ikonfestéssel kapcsolatban felhasznált irodalomhoz szintén Ruzsa György tesz kiegészítéseket. Platon Bileckij munkája többek közt a főpapi portrék kérdésével foglalkozik. A mű a munkácsi püspöki portrégaléria szempontjából hoz témánk számára érdekes adatokat. Így elsősorban a felirata szerint Blazovszky püspököt ábrázoló portré (Ungvár, Képtár) meghatározásához, mely részletmegoldásaiban is annyira közel áll az ukrán irodalomban többször közölt Atanazij Szeptyczki-portréhoz (közölve még: Seminaria Niedzickie. Portret typu sarmackiego w XVII w Polsce, Czechach, w Słowacji i na Węgrzech. Kraków 1985. t. II. kat. 229.), hogy feltehetően a sorozatból hiányzó portré pótlására másodlagosan »használták fel«. A Bileckij-munka másrészt a halotti portrék témájával is foglalkozik, a galíciai általános gyakorlatot talán jobban jellemző, a koporsó előlapjára szánt hatszögletű, bádogra festett arcképekkel. A munkácsi püspökség anyagából a temetkezéssel összefüggésben készült portrék közül csupán Olsavszky Mánuel munkácsi püspök (megh. 1767) ma lappangó ravatalképe ismert egy század eleji kiadvány-



ból (Romanuv [Hodinka], A.: Perepiszka... [Olsavszky Mánuel püspök levelezése a munkácsi igumennel, Gedeon Pazinnal és Joannikij Szkripkával – ruszin nyelvű forrásközlés] Zsolkva 1937). A halotti képmás a katalon fekvő püspököt ábrázolja s a magyarországi ravatalképek gyakorlatához való igazodásra utal. Poszeljanin forrás értékű műve egy másik képcsoporthoz, a már említett Mária-ikonok, kegyképek kutatásához minden bizonynyal érdekes adalékokkal szolgálhat, hisz épp a pócsi ikon ikonográfiai előképeként tekinthető Veneckája (Velencei) Istenszülő-ikon történetét is tartalmazza (228. – Zbovovszkij herceg jóvoltából kerül Velencéből Mitiscsibe).

A bibliográfia teljességének megközelítéséhez természetsszerűleg elengedhetetlen a szomszédos országokban jelenleg folyó kutatások és azok legújabb publikációinak nyomon követése. Az említett Lukačova-tanulmány, ill. Lemberg-katalógus mellé még olyan, a tavalyi év végén lezárt kéziratban még nem feldolgozott, ugyancsak érdekes adalékokkal szolgáló munkák is felsorolhatók, mint Alekszandrovics Volodimir 16. századi lvovi ikonfestőkkel foglalkozó tanulmánya (Lvivvski malari kincja XVI sztolittja. Lviv 1998) – amely rendkívül precíz levéltári kutatások nyomán foglalkozik azzal a mesterkörrel, amely Lavrentij Puchala műhelye révén a Bártfa környéki római ikonokkal is stílus kapcsolatba vonható –, továbbá Vladislav Grešlik Drevene kostoliky v okoli Bardejova című katalógusa (Bardejov 1997), ill. a szerzőnek a felvidéki ikonfestészet témakörében megírt kandidátusi disszertációja, mely Eperjesen rövidesen kiadásra kerül, vagy a régióban érvényesülő kapcsolatrendszerrel foglalkozó konferenciák kiadványai, tanulmánykötetek (Polska – Ukraina, spotkanie kultur. Szerk. Tadeusz Stegner. Gdańsk 1997) és mások.

Végül szeretném megköszönni azt a precíz olvasást, mely a terminológiai észrevételeket sem hagyta figyelmen kívül. Kádár Zoltán jogos megjegyzésével egyetértve a 18. századi ikonosztázióval kapcsolatban szobrászati díszítésről valóban kevés beszélhetünk, hisz a munkácsi egyházmegyében csupán olyan körplasztikaként faragott részletek alkalmazása volt gyakorlatban, amelyek vagy az Alapkép-ikonok architektúráis jellegű barokk keretépítményeit díszítették (pl. szárnyas puttófejek a juhászklai ikonok kereteinek sarokmezeiben), vagy síkplasztika jellegű faragványok (pl. áttört faragású Királyi kapuk, melyek ösvétségi alakokat ábrázoló mezőket körbefonó növényi ornamentikája az alvó Jessze domborműszerűen faragott alakjának oldalából sarjadó

faként bomlik ki [Uzsok] vagy sárkánykígyók szájából indul [Királyi kapu Darváról – Ungvár, Képtár]. ...) Az említett példákön, ill. egyedülálló példaként említhető az áttört síkdomborműként faragott és festett Trónoló Krisztus Főpap ábrázoláson kívül (Radaskőről, Bártfa, Šarišké múzeum, publikálva: Kelet és Nyugat között. MNG, Budapest 1991, kat. 116.) inkább növényi ornamentikával, elsősorban az eucharisztikus vonatkozású szőlővesszővel találkozunk, ellentétben a galíciai gyakorlatban előforduló példákkal, ahol szobrok helyettesítik pl. az Apostolsor ikonjait, vagy akár az egész együttesben megfelelő tematikájú domborművek töltik be az ikonok szerepét (pl. egy talányos életrajzú szobrászmester, Pinzel ikonosztázionja a lvovi Képtár oleszkói kastélymúzeumbeli gyűjteményének raktárában: Drahan, M.: Ukrajinszka dekorativna rizba XVI–XVIII szt. Kijev 1970, 154. és köv.).

Ruzsa György pontosításával egyetértve a kijevei barlangkolostor egyik alapító szentjeként tisztelt Teodózt az alkalmazott terminológia indoklásában leírtakhoz következetesen igazodva valóban Barlangkló Szent Teodóznak kell nevezni, hisz a görög katolikus liturgiafordítások így használják.

A disszertáció megírása során elvégzett összegzés rámutatott azokra a részterületekre és kérdésekre, amelyekre a továbbiakban részleteikben is nagyobb figyelmet érdemes szánni. Ilyen a csupán érintett könyvfestészeti anyag, a könyvnyomtatványok, ill. ezek grafikai ábrázolásainak előkép szerepe, az ikonfestő mesterek és műhelyek működésének feltárása. Így, a felirat alapján mint a Spalinszky-életműbe kapcsolható ikonokra, a kálnarosztokai ikonosztázion alapképeire hívta fel figyelmemet Vladislav Grešlik (Eperjes). Az építészettérületen felmerült számos kérdés vonatkozásában az Olsavszky Mánuel püspök vizitációs jegyzőkönyveiben említett, a 17. és a 18. század elején épült kőtemplomok köre. S a forráskutatás területén a vizitációk mellett a körlevelek vagy pl. az egi érseki levéltárban a pócsi templom építkezéseivel kapcsolatos anyagok is további feldolgozásra várnak. Így értekezésem a további kutatások alapjaként szeretném felhasználni.

A kiegészítések, ill. korrekciók mellett az opponensi vélemények megerősítettek abban, hogy az adatfeltáró munka mellett ebben a körben a liturgikus funkció, a szakralitás, a bizánci szellemi örökséghez való viszony kutatása is elengedhetetlen szempont, mert a jelentősebb átalakulások tendenciáját, ívét ez rajzolja meg. ...”

## FARBÁKY PÉTER „SZATMÁRI GYÖRGY MINT MECÉNÁS” CÍMŰ PHD ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Farbaky Péter bölcsészdoktori értekezésének nyilvános védését 1999. június 10-én tartották a Magyar Nemzeti Galéria előadótermében. A hivatalos bevezetés után elsőként Koppány Tibor olvasta fel opponensi véleményét. Bírálátát lelkes laudációval kezdte, minden szempontból kiemelkedő munkának tartva a dolgozatot. Hosszasan méltatta a tárgyválasztást, s hangsúlyozta a Jagello-kor fontosságát, amely „az elmúlt évtizedek Mátyás-dominanciája mellett ... meg nem érdemelten került háttérbe”. Az opponens dicsérte a dolgozat világos szerkezetét, hangsúlyozta, hogy a bevezető fejezetek meny-

nyire elmélyült kor- és művelődéstörténeti forráskutatásokon alapulnak, és kitűnő példának látta a disszertációt arra is, hogy az egyes tudománysszakok csupán önmagukra figyelve nem tudnának megoldani olyan bonyolult problémát, mint amilyen egy Jagello-kori humanista műpártolása. A Szatmári humanista köréről szóló fejezetet Koppány Tibor a dolgozat kiemelkedő részének tartotta. Ezután rátért a dolgozat Szatmári György építkezéseit elemző fejezeteire. „... Az építetű Szatmári György bemutatása a szülővárosában, Kassán ismert működésével kezdődik. Az erről szóló fejezet a város



akkori jelentőségének, az azt méltán reprezentáló plébániatemplomának méltatása után tér ki részletesen a család kápolnaépítkezéseire, ezt követően pedig magára a Szent Mihály-kápolna északi oldalán emelt mellékkápolnára, annak építéstörténetére, abban pedig Szatmári szerepére. Csupán mellékesen jegyzem meg, hogy a disszertáció 42. oldalán olvashatókkal szemben szabad királyi városi jogát 1347-ben nem Károly Róberttől, hanem már Nagy Lajos királytól kapta. A kassai kápolnára vonatkozó ismereteket Farbaky Péter a tőle megszokott alaposággal és a teljesség igényével vonultatja fel ...” Sajnos Szatmári váradi és veszprémi püspökségének idejéről alig tudható valami. „Annál több adat szól tizenhat évi pécsi püspökségéről. Szatmári ottani szereplését az 1473 és 1505 között a püspöki széket betöltő, ugyancsak bőkezű mecénás Ernuszt Zsigmond méltó utódjaként mutatja be a szerző, s eközben a legújabb kutatás eredményeinek ismeretében vázolja fel a középkor végi Pécs építészét. Ezt követően öt alfejezetben tárgyalja Szatmári püspök ottani építkezéseit és annak az írott forrásokban említett, valamint épület- és kőfaragvány-töredékekben maradt emlékeit. A disszertációnak ez a legtekintélyesebb része. Látszik belőle, hogy ebből maradt a legtöbb hasznosítható adat, erről szól a korabeli és a későbbi források legtöbbje és ebből a témakörből maradt a legtöbb tárgyi emlék.

A székesegyház reneszánsz tabernákuluma, amelyről a szerző önállóan megjelentetett tanulmányban is beszámolt már, annak barokk kori utóéletével együtt, tulajdonképpen Szatmári pécsi mecénatúrájának egyetlen épségben maradt emléke. Farbaky Péter által kiemelten tárgyalt bemutatásának azonban nem ez a fő oka, hanem az a megállapítás, hogy »Szatmári pécsi vörösmárvány tabernákuluma ... főmű, a műfaj legkiválóbb hazai emléke«. A szerző saját kutatása alapján is csatlakozik ahhoz a felfogáshoz, amely e század eleje óta az esztergomi Bakócz-kápolna művészi körével hozza azt kapcsolatba. Ez az a kör, amely a magyarországi kora reneszánsz építészetének ahhoz a Mátyás király korát követő második szakaszához tartozik, amelynek kezdete »1500 körülre datálható, amikor egy újabb mestercsoport érkezhetett – talán több lépcsőben – Itáliából«. Budai szereplésükről Balogh Jolán mellett éppen Farbaky Péter egyik korábbi publikációjából értesülhettünk több mint egy évtizeddel ezelőtt. ...

A pécsi püspöki palota reneszánsz átépítéséről szóló alfejezet az épület, illetve a pécsi püspökvár történetének áttekintése után ismerteti Szatmári itteni építkezését. A szerzőhöz csatlakozva sajnálni lehet azt a tényt, hogy a palota 1967. évi homlokzati kutatásáról nem készült olyan dokumentáció, amely annak 16. század eleji képehez, annak rekonstrukciójához segítséget nyújthatna. A falkutatás fényképei, valamint a palota történeti adatai és ábrázolásai, 18–19. századi tervrajzai és a rá vonatkozó, e századi publikált megfigyelések nyomán mégis sikerült olyan képet rajzolnia, amely a téma megfejtéséhez közelebb visz.

Szatmári nevéhez fűződő, reneszánsz építésű, ám középkori eredetű volt a székesegyház délkeleti részéhez csatlakozó Aedes Sacmarianae káptalani épülete is. Ebben az esetben is csak fájdalunk lehet, hogy erről az építményről oly kevés tudható. Annál bővebb ismereteket közöl a szerző a szinte a felismerhetetlenségig eltorzított, romjaiban ma is álló tetteyi villáról, beleértve az épületforma itáliai előzményeit, illetve a magyarországi reneszánsz villaépítészetről eddig ismerteket is. ...

A pécsi vonatkozásokat a reneszánsz kőfaragványok és töredékek ismertetése zárja, amelyben az eddig ismerteken túlmenően számos figyelemre méltó új megfigyelés is olvasható. Az értekezésből tehát megtudható, hogy Pécsen Szatmári György majdnem két évtizedes püspöksége és művészetpártolása olyan folyamat része volt, amely elődje, Ernuszt Zsigmond idejétől évtizedeken át folyt, s amelyben nemcsak a székesegyház és a püspökvár késő gótikus és korai reneszánsz átépítése készült el, hanem a Farbaky Péter által csak röviden ismertetett további és igen jelentős építkezések, mint a Szent Bertalan-templom, valamint a ferencesek és a domonkosok templomainak átépítése is. Ha mindehhez felsorakoztatnánk az utóbbiakkal együtt a szerző kutatásainak témakörébe egyébként nem tartozó, a középkor végéig Pécsen emelt reneszánsz világi épületeket, akkor a Farbaky Péter által felrajzolt kép alapján a magyarországi kora reneszánsz olyan emlékegyüttese tárul fel, amely méltán sorolható Buda mellé.

Szatmári György nevéhez fűzhetően jelentős kőfaragványokat őriz az esztergomi vár kőtára is. Ezek és irodalmi források alapján készült a disszertáció hetedik fejezete. Bár Szatmári csak élete utolsó éveiben, 1521 és 1524 között ült az esztergomi érseki széken, az 1510 körül elkészült Bakócz-kápolnában látható címere alapján ottani szereplése korábbi eredetű. Az ebből eredő kérdésekre történeti adatok hiányában természetesnek tartható, hogy Farbaky Péter sem tud feleletet adni, az erről szóló véleményeket azonban ismerteti és összefoglalja. ...

A szerző által végzett, Esztergomra és Szatmári ottani építkezéseire vonatkozó kutatás számottevő és meggyőző eredménye ellenére még nem lehet teljes és befejezett, ez azonban lényegében független értekezése szempontjából. Az esztergomi kőtár rendezetlensége, anyagának alig hozzáférhető volta köztudott. Itt csupán a figyelmet szeretném felhívni arra a Farbaky Péter által is ismert tényre, hogy témája teljessé tétele érdekében feltétlenül fel kellene dolgoznia az esztergomi kora reneszánsz kőfaragványokat, ha erre egyszer lehetősége nyílik. ...” Koppány Tibor a Szatmári könyveit, valamint címer- és pecséthasználatát tárgyaló fejezetekkel – nem tartozván szűkebb szakmájába – nem foglalkozott. Az utolsó, összefoglaló fejezet, továbbá a bibliográfia, a függelékben közölt kőfaragvány-jegyzék, valamint „a három nagyon jelentős szövegközlés” méltatása után összefoglalásképpen megállapította:

„Farbaky Péter a magyarországi reneszánsz művészet történetéhez egyetlen mecénás tevékenységének bemutatásával nyújt olyan képet, amely alaposágával és széles skálájú sokrétűségével nemcsak a reneszánsz és azon belül a Jagello-kor művészetpártolásának, hanem a magyarországi mecénatúra feldolgozásának is mintájául szolgálhat. Értekezésének bevezetőjében ő maga írja, hogy a kor művészete összképének kialakítására nem vállalkozhatott, csupán metszetét kívánta ennek az időszaknak megismertetni. Szándéka véleményem szerint olyannyira sikerült, hogy az általa nyújtott és feldolgozott metszetben benne rejlik a Jagello-kor műveltségére alapozott művészetének ígéretes összképe. Szatmári György és a tanulmányban melléje felsorakoztatott kortársak tudatos humanista művészetpártolása ugyanis a korszak művészeti életének egészét képviseli. Az értekezés ezért minősülhet a történeti statisztika szótárából kölcsönzött kifejezéssel a korra jellemző reprezentatív mintavételnek.” Koppány Tibor végül melegen javasolta fozokat megadását.



Másodikként Prokopp Mária olvasta fel opponensi véleményét:

„Nagyszabású munka áll előttünk. A Jagello-kor művészetét állítja reflektorfénybe, annak egyik kiváló államférfija és főpapja, Szatmári György művészetpártolásán keresztül. Az általa készített művészeti alkotások, épületek, szobrászati és festészeti művek itt kapnak először egységes művészettörténeti értékelést. A bevezetőben a szerző áttekinti és jellemzi a korszak eddigi történeti, irodalmi, művészettörténeti és régészeti kutatásait, jelezve, hogy ezek eredményeire támaszkodva, komplex módszerrel folytatja kutatásait. Figyelme természetesen kiterjed a korszakkal foglalkozó közép-európai kutatásokra is. A társtudományokkal együtt Farbaký Péter munkájában alapvetően fontos feladatot kapnak a levéltári források, amelyeket lehetőleg eredetiben és kiváló kutatói felkészültséggel értelmez.

A disszertáció teljes korszakmonográfiát ad Szatmári György életművén keresztül. Bepillantást nyerünk szülővárosának, Kassának, a 15. századi Magyarország egyik legjelentősebb városának társadalmi, gazdasági és kulturális életébe. Megismerjük a város egyik legjelentősebb családját, a Szatmárit, amelynek kiterjedt rokoni kapcsolatai vannak, így a korszak közép-európai életében oly jelentős szerepet betöltő Thurzó családdal is. Szatmári György nagybátyja, Ferenc fővárosbíró és első konzul Kassán, aki méltóságát a Szent Erzsébet-templomhoz épített családi kápolnával is kifejezésre juttatta. Szatmári György is jelentős adományokkal látta el ezt a kápolnát. Farbaký Péter foglalkozik a kápolnában ma is álló Mettercia-oltárral, amelynek donátor-címere nem a Szatmári családé, majd bemutatja a Cromer-kápolnából származó táblaképeket, de ezek művészettörténeti vizsgálatára nem szentel nagyobb figyelmet, jóllehet megemlíti, hogy Gerevich Tibor és Berkovits Ilona a képeket a Szatmári-kápolnához tartozónak vélte. Képüket közli a dolgozat, de megelégszik a kijelentéssel, hogy az újabb szlovák irodalom értelmében kevés a valószínűség Szatmári donátorságára.

A Szatmári György által építtetett kassai kápolna, amelyet a Szent Mihály-kápolnához kapcsolt, és amelyet 1903–04-ben lebontottak, példás elemzést kapott a dolgozatban, hasonlóan a szerzőnek a témával foglalkozó 1993. évi tanulmányához. Kiemelt helyet kap a kápolnából származó pompás, 1492-es évszámot viselő reneszánsz vörösmárvány Szatmári-címer bemutatása, amely a kassai régi városháza, ma megyei könyvtár lépcsőházának falában látható. A kőfaragvány kompozíciójának és motívumainak stíluselemzése azonban további kutatást is megérdemelne. Ennek alapján szervezesebben meg lehetne határozni helyét a hazai reneszánsz szobrászatban. Gondolok például a címerpajzsot keretező gyümölcsfüzér és a kísérő szalagok, valamint a karikára való felfüggesztésnek a visegrádi Herkules-kút kávilapjainak díszítésével való formai és kompozíciós összevetésére. Így konkrétan értelmezést kaphatna az 50. oldalon olvasható feltevés: »a kancellária kezdő munkatársa esetleg a budai várban faragtatta ki a címerkövet egy itáliai mesterrel.«

A dolgozat középpontjában Szatmári György pécsi építkezései állnak, amelyekből a legtöbb részlet maradt fenn, s ahol Szatmári György a legtöbb időt töltötte 1505–21 között. A pécsi székesegyház építéstörténetének, régészeti és művészettörténeti kutatásainak tudományos kritikai áttekintése és elemzése, továbbá a középkori Káptalanház és a tettyei villa Szatmári-kori rekonstruk-

cója és építéstörténeti értékelése adja a disszertáció legtöbb eredményét. Közülük is kiemelkedik az itáliai kapcsolatok konkrét példákkal való igazolása, elsősorban a tettyei püspöki villa és az U-alakú, árkádós udvarú itáliai reneszánsz villa-típus Francesco di Girgióhoz fűződő kapcsolatának meggyőző bemutatása, amely gyümölcsözően fejleszt tovább Horler Miklós és Feuerné Tóth Rózsa vonatkozó kutatásait.

A pécsi emlékek között külön fejezet foglalkozik a székesegyházban álló Szatmári-tabernákulummal, amelyet méltán nevez »a műfaj legkiválóbb emlékének« (63.). A liturgikus funkció, az itáliai analógiák, majd a pécsi szentségház építészeti felépítésének, ábrázolásainak példás ikonográfiai-ikonológiai bemutatása mellett szerényebbnek érezzük a mű szobrász stílus-vizsgálatát, amely jelentősen gazdagítaná a főpap mecénási portréját. A Bakócz-kápolnához fűződő stíluskapcsolatot is helyes lenne konkrétan kimutatni. Jelentős a pécsi reneszánsz emlékek teljes áttekintése, és ezáltal a püspöki építkezéseknek a város egyházi és világi építészetére gyakorolt hatásának igazolása.

Esztergom volt Szatmári építkezéseinek harmadik fő ismert színhelye. Itt is, mint Pécsen, Kassán vagy Váradon, példás tudományos módszerrel nyúl a sok vitatott kérdéshez. Az emlékek beható helyszíni vizsgálata a kiindulópont, amelyet a feltárások dokumentációinak, valamint a források elemzésével, továbbá az újabb kutatások eredményeinek kritikai felhasználásával egészít ki, és ezekre építi saját kutatásait. Így jelenik meg például a várkápolna északi oldalán, a kis udvar felett, a Dunára nézve Koppány Tibor reneszánsz loggia-rekonstrukciója, amelynek ballusztrádmagassága nagyobb, mint a budai királyi palota díszudvarának feltételezett ballusztrádmagassága, valamint a többi korábbi ballusztrádok, s így igazolni látszik a szerző megfigyelését a reneszánsz építészetben a ballusztrádok magassági növekedéséről a 16. században.

A disszertáció nagy tudományos értéke az egyes építkezésekhez kapcsolható valamennyi kőemlék tudományos katalógusa és a legtöbbjük fényképének is a közlése. A nagyszámú, 204 fényképmelléklet a meglévő emlékek mellett kiterjed a már elvesztettre is, valamint a tervtári dokumentációra és a művészettörténeti analógiákra is.

Esztergommal kapcsolatban a disszertáció fontos eredménye, hogy Szatmári építetői tevékenységét nem korlátozza érsekségének négy évére, hanem feltételezi korábbi esztergomi tevékenységét is, amelyet a Bakócz-kápolnában látható címere mellett a már nem látható, de Mathes által feljegyzett és ugyancsak a Bakócz-kápolna falában állt Szatmári-címeres és »Cancellarius regis« feliratú kő mellett, a várban talált további, Szatmárihoz kapcsolható kőtöredék is igazolni látszik. A történeti források is megerősítik ezt a feltevést, ugyanis Bakócz 1511–14. évi itáliai útja alatt Szatmári György nemcsak a kancelláriában helyettesítette Bakócz Tamást, hanem bizonyos esetekben mint esztergomi érseket is. További kutatásra vár, vajon miért kapott olyan hangsúlyos helyet a Bakócz-kápolnában Szatmári címere, és miért engedték elhelyezni a heraldikailag téves címet a kupola alatti egyik cselegyben?

A disszertáció merész, de dicséretes vállalkozása, hogy a Szatmári Györggyel kapcsolatba hozható valamennyi műtárgyat kutatása tárgyává teszi. Vagyis az építész-építéstörténet-művészettörténet szerző nemcsak Szatmári építkezéseit tárgyalja, hanem könyvtárát is



megkísérli rekonstruálni. Behatóan elemzi a könyvtár legdíszesebb ismert kódexét, a Párizsban őrzött Esztergomi Breviáriumot. Az öt teljes lapot betöltő, Boccardino il Vecchiónak tulajdonított miniatúrák ikonográfiai-ikonológiai elemzése mélyreható igyekszik lenni, de mivel a szerzőnek mégsem a szűkebb kutatási területe a reneszánsz miniatúra-művészet, kevésbé tudja kritikával illetni a vonatkozó kutatási eredményeket, és megállapításai is további pontosításra szorulnak.

Így például az ikonográfia vonatkozásában az őz által-ábrázolásáról azt olvassuk, hogy »a kódexben nincs speciális ikonográfiai szerepe«. Az indoklás, hogy a »firenzei művészetben az őz csupán dekoratív céllal szerepel, mint Domenico Ghirlandaio Szent Ferenc Stigmatizációja-freskóján a firenzei Santa Trinità-templomban. A Corvinákban is gyakran csak díszítésképpen jelenik meg az őz« (116–117.). Nem valószínű!

Ugyanígy a kódex 285. recto oldalán az iniciálében megjelenő Szent Szilveszter pápa ábrázolásánál, amint kezében tartja az apostolfejedelmek mellképét, vagyis a Lateráni bazilikában őrzött Szent Péter és Szent Pál fejerekljének képét, a római pápa iránti hűség hangsúlyozását kell kiemelni. Ugyanez a tartalma az idézett trecento képnek is, Simone dei Crocifissi: V. Orbán pápa ábrázolásának, aki az avignoni pápai fogság utolsó éveiben megkísérelte visszahelyezni székhelyét Rómába, a Szent Péter és Szent Pál fejerekljéit őrző Lateránba. Ez a kép nem tekinthető a Szatmári-breviárium miniatúráképe előképének, de a korban általánosan ismert tartalmat közvetített. E képtípus Magyarországon is ismert Zsigmond-kori ábrázolását őrizte meg Tornaszentandrás temploma a diadalívén, amely a nyugati egyházszakadás idején a római pápa iránti hűségre hív fel. A miniatúra-ábrázolásnak is hasonló egyházpolitikai jelentése van. A kódex festett lapjainak művészettörténeti feldolgozása kétségtelenül külön disszertáció témája, amellyel még adós a szakmánk. A datálásnál sem egyértelmű az 1506-os év elfogadása: a pécsi püspök miért készített esztergomi rítusú breviáriumot? Igen dicséretes Szatmári György heraldikai reprezentációjának bemutatása, a címer és a pecsét elemzése, valamint barokk kori renovációjára való utalás Klimó püspök címerében.

Végül ki kell emelnünk a disszertációt bezáró, Szatmári Györgyöt dicsőítő kortárs irodalmi művek közlését, így Kresling János beszédét az 1515. évi bécsi fejedelmi találkozón, aki a bécsi egyetem nevében köszöntötte őt, és Valentinus Ecchius: Iubilis Heroicus-át 1520-ból, amely nemcsak Kassa, de az egész ország tiszteletének adott hangot.

Néhány észrevételem nem csökkenti a disszertáció kiválóságát, tudományos jelentőségét, inkább a további kutatáshoz kíván segítséget nyújtani. ...” Prokopp Mária ezután javasolta a fokozat megadását.

Farbaky Péter – megköszönve kollégáinak a dolgozat megírásához nyújtott segítséget – a disszertáció tartalmi sorrendjében válaszolt az opponensi véleményekre. Az első fejezetek rövid ismertetése után rátért a felvetett problémákra:

„... Az ezután következő fejezetek Szatmári életének, mecénásságának állomásait kísérik nyomon, ahol először mindig az előzményeket: az adott város művészetének, építészetének akkori képét próbáltam felvázolni. A kassai fejezettel kapcsolatban Koppány Tibor joggal helyesbít: nem Károly Róbert, hanem fia: Nagy Lajos adott szabad királyi városi jogot Kassának 1347. július 28-án. A

város és az Anjou-dinasztia kapcsolatának sarokköve, alapja az 1312-es rozgonyi csata volt, ahol Károly Róbert a kassai polgárok és a szepesi szászok segítségével győzte le a Csák Mátéval szövetséges Amadékat.

A kassai Szent Erzsébet-templom Cromer-kápolnájából származó oltártáblát valóban nem vizsgáltam mélyebben, mert ez valószínűleg nem is tartozik Szatmári mecénásságához. Viszont megemlítettem, hiszen a szakirodalomban Kemény Lajosnál, Gerevich Tibornál és Berkovits Ilonánál is megfogalmazódott az a nézet, hogy a Mettercia-kápolnába készülhetett. Radocsay a kassai hagyomány alapján azonban az egri székesegyházból származónak véli, ami különösképpen meggondolandó, hiszen az egri templomot éppen Szent János evangélistának szentelték, s az egyik tábla a szent olajban főzését ábrázolja. A székesegyház középkori történetét feldolgozó Détshy Mihály szerint még Eger 1596-os eleste előtt a székesegyház teljes felszerelését Kassára menekítették. A kassai Szent Erzsébet-templom kincstárának egy Kemény Lajos által közölt összeírása az 1614-es hajdúmozgalmak utáni állapotban sorolja fel az egri székesegyházból származó tárgyakat, ahol a mi oltártöredékünket nem említik meg. Ezzel szemben a szlovák szakirodalom legújabbban rozsnyói, okolicsnói táblaképekkel hozza a töredékeket összefüggésbe, de donátorának Augustin Cromer kassai polgárt, a kápolna alapítóját tartja. Tehát a probléma még korántsem tekinthető lezártnak.

Köszönöm Prokopp Mária megjegyzését, amellyel felhívja figyelmemet a kassai Szatmári-címerkő (1492) és az 1480-as évekből származó visegrádi kút rokonságára. A formai elemek: a gyümölcsgirlandok és a felületkitöltés, az elemek elhelyezésének módja: az illuzionisztikus felüggesztés a korszak plasztikájában máshol is, a kassai címerkő megoldásához közelebb állóan is jelentkezik, így az ecsedi (1484), illetve nyírbátori (1488) Báthori-címerkővön, amelyeket disszertációm 51. oldalán meg is említem. Ez az olaszkoszorúval körülvelt címerpajzs jelentkezik távolabb, a morvaországi tovačovi vár kaputornyán (1490), de Ioannes Fiorentinus gnieznói Jan Laski-síremlékén is (1516–1517). A Szatmári-címerkő vörösmárvány anyaga mindenképpen Esztergom-Buda környéki keletkezésre, illetve valószínűleg budai királyi műhelyben dolgozó kőfaragóra mutat.

A Péccsel foglalkozó fejezet Szatmári leghosszabb püspöki időszakát jelenti, ahol több emlék is kapcsolódik hozzá. Így a székesegyház szintén vörösmárványból készült szentségháza. A mű szobrászati stílusvizsgálatánál valóban nem léptem tovább Balogh Jolánnál, aki a dús akantuszleveles fríznél nemcsak a Bakócz-kápolna homlokzati részét és a nyéki villa egy töredékét hozza fel analógiaként, hanem a velencei, muranói és firenzei emlékeket, köztük a firenzei S. Trinità-templom Gualbertosíremlékének egyes részleteit is. A pilaszterek kandeláberes díszénél pedig a velencei San Zaccaria kapuzatának hasonló elemét. Megértem Prokopp Mária hiányérzetét a behatóbb stíluskritikai elemzésre vonatkozólag, ám azokkal a specifikumokkal, amelyek a tabernákulum szerkezetére, az egyes részek egymáshoz való viszonyára, az egyes felületek plasztikai kompozíciójára vonatkozhatnak, úgy érzem, behatóan foglalkoztam, miközben a szentségházon szereplő plasztikai motívumoknak a használata igen elterjedt mind Itáliában, mind Magyarországon, ezért messzebb menő következtetéseket ezekből nem lehet levonni. Mindenesetre az esztergomi Bakócz-kápolnával való összefüggés véleményem sze-



rint is szoros, elég csak a homlokzat és a belső ívháromszögeinek ornamentikájára vagy a sekrestyeajtó lunettás kiképzésére gondolnunk.

A püspöki palotával, a káptalanházzal kapcsolatos vizsgálódásaimat, megállapításaimat egyik opponensem sem vitatja. Koppány Tibor méltatja a tettyei villára vonatkozó dokumentumoknak és stíluskapcsolatainak feltárását. A pécsi kora reneszánsz emlékekkel kapcsolatban úgy véli, hogy itt olyan épületegyüttes képe bontakozik ki, amely méltán hasonlítható össze Budával. ...

Esztergom reneszánsz, Szatmárral kapcsolatos emlékeinél elfogadom Koppány Tibor értékelését, aki a kutatásaimnál számottevő és meggyőző eredményekről ír, de még nem érzi teljesnek és befejezettnek a kutatást. Magam is így érzem, ám éppen most van napirenden tanulmányi kőtár kialakítása, a kőtöredékek végre rendezett állapotba hozása, amely a jelenlegi »ömlesztett« kőtár-raktár anyagának vizsgálatát remélhetőleg lényegesen meg fogja könnyíteni. Megtisztelő Koppány Tibor bizalma, aki a többi esztergomi kora reneszánsz építészeti töredék feldolgozására biztat. ...

Prokopp Mária elfogadja azt a megállapítást, mely szerint Szatmári már érseksége előtt is építkezhetett Esztergomban. A Bakócz-kápolna Szatmári-címere kérdésében ... eddig már számos megoldási javaslat felmerült a szakirodalomban, amelyet most én is tovább bővítettem, de én sem érzem a kérdést lezártnak, ha a probléma ismereteink töredékessége miatt egyáltalán megoldható. Bár a címer heraldikailag kissé hibás, azért nem érzem »tévesnek«.

A disszertáció Szatmári könyveivel foglalkozó fejezete legfőképpen a párizsi Bibliothèque Nationale-ban lévő esztergomi breviáriummal foglalkozik. Mivel a kódex festészeti díszének attribúálása Boccardino il Vecchio, a firenzei miniatúraművészet egyik jelentős mesterének személyében már megnyugtatóan lezárult, a kódex részletes tartalmi-ikonográfiai-stíluskritikai vizsgálata volt fő feladatomban, hiszen a Paolo D'Ancona összefoglalásában szereplő rövid ismertetésen kívül a mű lényegében feldolgozatlan volt, sőt az Annarosa Garzelli szerkesztette legújabb firenzei miniatúratörténeti corpus (La miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. I–II. Firenze 1985) azonosíthatatlan püspök számára készült kódexként említi. Garzelli, ha a magyar nyelvű cikkeket nem is, de legalább Hoffmann Edithnek 1925-ben a La Bibliofiliában megjelent francia publikációját ismerhette volna, amely e kódexre is kitér.

A feldolgozás során a kódex tartalmi egységeit, a Psalteriumot, a Proprium de temporét és a Proprium de Sanctorumot és az ezekhez kapcsolódó, az azok főbb tartalmi részeit kiemelő festett ábrázolásokat próbáltam meghatározni. A szinkretista festészeti dísz azonban igen összetett, több rétegű, a hagyományos szakrális ikonográfiát állatábrázolások, mitológiai lények, római gemmák másolatai bővítik. Örömmel nyugtázom, hogy Prokopp Mária csak két részlet ikonográfiai értelmezését vitatta, illetve értelmezésemet bővítette. A gyakran szereplő őz ábrázolásával kapcsolatosan én is megemlítem,

tem, hogy a firenzei Corvinákban, így pl. a besançoni (Pseudo) Dyonisos Areopagita- és a milánói Porphyriokódex egy-egy lapján az érzéki örömeket jelképező nyúl vagy majom párjaként szerepel, de lehetségesnek tartottam, hogy pusztán dekoratív céllal is alkalmazták. Bírálóm szerint ez azonban nem valószínű, amely véleményét készséggel elfogadom. A másik részletnél, a 285r oldalon az incipit-iniciálében Szent Szilveszter pápa ábrázolását ismertem fel, aki a Szent Péter és Pál lateráni fejedelmek nyomán készült diptichont tartja a kezében. Prokopp Mária itt és az általam analógiaként bemutatott Simone dei Crocifissi-festményénél értelmezésemet a pápa iránti hűség hangsúlyozásával bővíti ki. Ez a mondanivaló a 16. század elején, Boccardino kódexének készülésekor különösen is aktuális volt. Az ikonográfiát a tornaszentandrás templom freskóján is felismerhetjük. Ez utóbbit az itáliai trecento magyarországi falképfestészeti hatását összefoglaló könyvében is közölte Prokopp Mária. Feleségem, Farbakyné Deklava Lilla hívta fel a figyelmemet arra, hogy ezen kívül a leleszi premontrei kolostor kápolnájában is jelentkezik hasonló, a pápai hatalom eredetét a lateráni kettős portré képi szimbólumának segítségével megfogalmazó Zsigmond-kori ábrázolás.

A datálással kapcsolatban bírálóm nem tartja egyértelműnek – hozzám hasonlóan – a kódex 1506-os datálási javaslatát. Ezt a korábban más szerzőnél szereplő, minden különösebb alap nélküli hipotézist én is elvettem. A datálás problémáját több oldalról próbáltam megközelíteni (így Boccardino életművéből, egy perugiai psalterium analóg ábrázolását is felhasználva), s jutottam ahhoz a javaslatomhoz, hogy a kódex keletkezését az 1510-es évek közepére tettem.

Prokopp Mária kérdésére – a pécsi püspök miért készített esztergomi rítusú breviáriumot – a liturgiátörténeti kutatások adhatják meg a feleletet. A jelenleg első sorban az MTA Zenetudományi Intézetében Dobszay László és kollégái által folytatott kutatás az esztergomi főegyházmegye területén – tehát az ehhez tartozó pécsi püspökségben is – kimutatja az esztergomi liturgia döntő szerepét. A 16. század elején a nyomtatott kiadások idején e liturgia hatása még erősebb lett. Míg Zággrából és pl. Egerből is ismerünk helyi breviáriumot, Pécsről csak missale maradt fenn, amelyet korábbi feldolgozói után nemrég Török József is vizsgált. Az esztergomi breviárium főegyházmegyei széles körű elterjedtsége miatt így nem alaptalan azt feltételezni, hogy azt egy pécsi püspök is megrendelhette, használhatta.

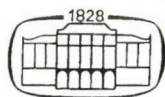
Végül Prokopp Mária annak a véleményének ad hangot, hogy a kódex festett díszének feldolgozása még nincsen lezárva. Ezt én magam is így érzem, a disszertációban szereplő tíz oldalt én is csak az első feldolgozásnak szántam, amelyet tovább szeretnék folytatni, a kódex további helyszíni (párizsi) vizsgálatával, valamint a boccardinói életmű és a firenzei miniatúraművészet festészeti-ikonográfiai jellegzetességeinek mélyebb megismerése révén a kódex festett díszéi további elemeinek meghatározásával, a firenzei miniatúraművészet fejlődésében való elhelyezésével. ...”



Szerkesztőség: c/o Magyar Nemzeti Galéria, H-1250 Budapest, Pf. 31.  
Előfizetés: Akadémiai Kiadó, H-1117 Budapest, Prielle K. u. 4.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó Rt. ügyvezető igazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Nyomda Kft. végezte  
Felelős vezető: Reisenleitner Lajos igazgató  
Martonvásár, 1999. – Nyomdai táskaszám: 2407  
Felelős szerkesztő: Jávor Anna  
Fordítók: Földi Eszter, Harmath Anikó, Pokoly Judit  
Műszaki szerkesztő: Agócs András  
Megjelent 29 (A/5) ív terjedelemben  
HU ISSN 0027–5247





Rózsa György

## GRAFIKATÖRTÉNETI TANULMÁNYOK

*Fejezetek a magyar vonatkozású grafikai ábrázolások múltjából*

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 25.

A Művészettörténeti Füzetek 25. számaként megjelenő kötet három tanulmányt tartalmaz a magyar, illetve magyar vonatkozású grafika történetéből.

Az egyik legismertebb magyar vonatkozású ősnyomtatvány a Thuróczy-krónika 1488-ban jelent meg Brünneben, s még ugyanebben az évben Augsburgban is. A könyv latin szövegét 42, illetőleg 66 fametszetű illusztráció díszíti, amelyek zöme a középkori magyar uralkodókat ábrázolja. A metszetek jelenleg ismeretlen német művészei – magyar előképek hiányában – részben olyan XV. századi német rézmetszetek alapján dolgoztak, amelyek témájuk révén alkalmasaknak látszottak a magyar uralkodók alakjainak megjelenítésére.

A másik két tanulmány a XVIII. század két magyar rézmetszőjével, a Pozsonyban működő Zeller Sebestyénnel, valamint a budai Binder János Fülöppel foglalkozik. A szerző a két mester életrajzi adatainak összefoglalása mellett kísérletet tesz oeuvre-katalógusuk kibővítésére is.

A kötetet részletes német nyelvű összefoglalás és 192 fekete-fehér illusztráció teszi teljessé.

ISBN 963 05 7508 6

166 oldal + 192 kép

Ára: 1560 Ft áfával

*A könyv megrendelhető:*

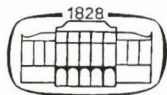
Akadémiai Kiadó, vevőszolgálat

1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 4.

Tel: (36-1) 464-8220, 464-8202

E-mail: custservice@akkrt.hu





Koppány Tibor

# A KÖZÉPKORI MAGYARORSZÁG KASTÉLYAI

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK 26.

A legutóbbi évtizedek régészeti, műemléki és levéltári kutatásai nyomán egyre több olyan középkori építmény kerül a felszínre, amely a magyar nyelvben a 13. század második felétől kastélynak nevezett épületek közé sorolható. A kastély akkori fogalma és ennél fogva építészeti megjelenése eltért a maitól. Eleinte kis méretű várat, később egyre inkább várak módjára megerősített nemesi lakóhelyet jelentett.

A sokféle egyéb épületfajtaéhoz hasonlóan ez is Európa nyugati tájain alakult ki a 10–11. században, és onnan jutott el az Árpád-kori Magyarországra. Formája évszázadokon át módosult, erősített jellege azonban mindvégig megmaradt. A 14. század végétől Franciaországból kiindulva árokkal és fallal körülvett, tornyokkal erősített udvarházként jutott el a Kárpát-medencébe és terjedt el a késő középkori magyar királyság területén.

A későbbi korok változó ízlésvilága az ismétlődő háborúkkal együtt szinte nyomtalanul eltüntette őket. Ma már csak a kastélyok, udvarházak falaiból vagy az ásatások nyomán előkerülő részletek, főleg pedig az oklevelek szövegei hirdetik létüket, valamikor azonban sok állt belőlük.

Az építész szerző az európai összképbe ágyazva bemutatja kialakulásukat és későbbi történetüket. A kötet adattára ötszáznál is több, név szerint ismert középkori kastélyt sorol fel.

ISBN 963 05 7694 5

304 oldal + 92 képtábla

Ára: 2400 Ft áfával

*A könyv megrendelhető:*

Akadémiai Kiadó, vevőszolgálat

1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 4.

Tel: (36-1) 464-8220, 464-8202

E-mail: [custservice@akkrt.hu](mailto:custservice@akkrt.hu)







## CONTENTS

## STUDIES

POSZLER, GYÖRGYI:	Medieval panel pictures in the collections of the Festetics family . . . . .	1
VÉGH, JÁNOS:	Original arrangement of the carved figures in the shrine of the altarpiece from Menedékkő (Kláštorisko), today at Lőcse (Levoča) (An attempt to reconstruction) . . . . .	23
ERŐSS, NIKOLETT:	"Visualisation of the invisible". About the work of Zoltán Kemény (1907–1965) . . . . .	39
DÉKEI, KRISZTA:	Texts by Tibor Hajas (1946–1980) . . . . .	59

## RESEARCH

SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	The attributes of King Saint Stephen's offering. . . . .	71
SERFŐZŐ, SZABOLCS:	The devotional altarpiece to the Virgin Mary in Győr Cathedral . . . . .	87
DÁVID, FERENC:	The plan of Maulbertsch's painter of architecture in Győr and the iconography of the renovation of the cathedral. . . . .	113
GROTTE, ANDRÁS:	An attempt to solving of some Hungarian goldsmith's marks VI . . . . .	121

## NOTICES

MIKÓ, ÁRPÁD– PÁLFFY, GÉZA:	Late renaissance and baroque tombstones in Győr Cathedral (16–17. centuries) . . . . .	137
PAPP, JÚLIA:	Mentions of the coat-of-arms and tombstone of Miklós Báthori and the Madonna of András Báthori at the end of the 18th and beginning of the 19th century . . . . .	157
BODA, ZSUZSANNA:	About the picture of the Vác high altar by Martin Johann Schmidt . . . . .	160
JÁVOR, ANNA:	About János Zirkler's pictures of Saint Charles Borromeo (1784, 1791) . . . . .	165

## REVIEW

<i>Kovács, Imre:</i> Conference on Christian iconography at the Pázmány Péter Catholic University, Department of Art History (summaries of the papers by Imre Kovács, Béla Zsolt Szakács, Zsuzsa Urbach, Tünde Wehli, Anna Eörsi, Zoltán Szilárdfy, János Jernyei Kiss, Géza Galavics, Ernő Marosi) . . . . .	171
<i>Lőveí, Pál:</i> Medieval bronze epitaphs – conference in Poznań . . . . .	181
<i>Kádár, Zoltán:</i> Márta Nagy: A magyarországi görög diaszpóra egyházművészeti emlékei I. Ikonok, ikonosztázionok (Relics of the ecclesiastic art of the Greek diaspora in Hungary. I. Icons, iconostases). Debrecen 1998, 270 p, 40 colour plates. . . . .	186
<i>Kádár, Zoltán:</i> György Ruzsa: A régi orosz festészet kapcsolatai a kezdetektől a XVI. századig (The connections of old Russian painting from the beginnings to the 17th century). Budapest 1998, 187 p., 143 plates . . . . .	188
<i>Somorjay, Sélysette:</i> Géza Antal Entz–József Sisa (eds.): Fejér megye művészeti emlékei (The Historic Monuments of Fejér County). Székesfehérvár 1998, 267 p, 56 figs., 116 plates . . . . .	191
<i>Tímár, Árpád:</i> Exhibition of the collected works by József Rippl-Rónai. Hungarian National Gallery, Budapest 1998 . . . . .	194
<i>Nagy, Ildikó:</i> Exhibitions at Székesfehérvár 1963–1993. . . . .	198

## DEBATE

<i>András, Edit:</i> Discussion on her PhD dissertation entitled "The work of Armand Schönberger (1885–1974)" . . . . .	205
<i>Ágoston, Julianna:</i> Discussion on her PhD dissertation entitled "Courtesans with and without gowns mythological. On the representations of renaissance prime donne" . . . . .	212
<i>Szőke, Annamária:</i> Discussion on her PhD dissertation entitled "Bertalan Székely's posthumous writings" . . . . .	214
<i>Puskás, Bernadett:</i> Discussion on her PhD dissertation entitled "The art of the Greek Catholic diocese of Munkács (16th–19th c.)" . . . . .	220
<i>Farbaky, Péter:</i> Discussion on his PhD dissertation entitled "György Szatmári the art patron" . . . . .	224



## TABLE DES MATIÈRES

### ETUDES

POSZLER, GYÖRGYI:	Tableaux sur bois médiévaux des collections de la famille Festetics . . . . .	1
VÉGH, JÁNOS:	L'ordre d'autrefois des figures sculptées du retable de la Naissance du Christ de Menedékkő (Kláštorisko), actuellement à Lőcse (Levoča). (Une essai de reconstruction) . . . . .	23
ERŐSS, NIKOLETT:	„Visualisation de l'invisible.” Sur l'art de Zoltán Kemény (1907–1965) . . . . .	39
DÉKEI, KRISZTA:	Les textes de Tibor Hajas (1946–1980) . . . . .	59

### RECHERCHES

SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	Les attributs de l'offerte du Roi Saint Étienne . . . . .	71
SERFŐZŐ, SZABOLCS:	L'autel de dévotion de la Vierge Marie à la cathédrale de Győr . . . . .	87
DÁVID, FERENC:	Le plan du peintre d'architectures de Maulbertsch de Győr, et l'iconographie de la renovation de la cathédrale . . . . .	113
GROTTE, ANDRÁS:	Tentative de dénouer quelques poinçons en Hongrie VI. . . . .	121

### DOCUMENTATION

MIKÓ, ÁRPÁD– PÁLFFY, GÉZA:	Pierres tombales de la renaissance tardive et baroques à la cathédrale de Győr. (XVI–XVIIe siècles) . . . . .	137
PAPP, JÚLIA:	Mentions de l'armoirie et de la pierre tombale de Miklós Báthori, de la Vierge à l'enfant d'András Báthori de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe. . . . .	157
BODA, ZSUZSANNA:	Sur le tableau du maître-autel de Vác par Martin Johann Schmidt . . . . .	160
JÁVOR, ANNA:	Sur les tableaux du Saint Charles de Borromée par Johann Zirkler (1784, 1791) . . . . .	165

### REVUE DE LIVRES ET DE CONFÉRENCES

<i>Kovács, Imre:</i>	Conférence sur l'iconographie chrétienne à la Chaire de l'Histoire de l'Art de l'Université Catholique Pázmány Péter (Résumés des conférences tenues par Imre Kovács, Béla Zsolt Szakács, Zsuzsa Urbach, Tünde Wehli, Anna Eörsi, Zoltán Szilárdfy, János Jernyei Kiss, Géza Galavics, Ernő Marosi) . . . . .	171
<i>Lővei, Pál:</i>	Dalles tombales en bronze – conférence à Poznań. . . . .	181
<i>Kádár, Zoltán:</i>	Márta Nagy: A magyarországi görög diaszpóra egyházművészeti emlékei I. Ikonok, ikonosztázionok (Les monuments de l'art ecclésiastique de la diaspora grecque en Hongrie I. Icônes, iconostasions). Debrecen 1998, 270 pages, 40 illustrations en couleur . . . . .	186
<i>Kádár, Zoltán:</i>	György Ruzsa: A régi orosz festészet kapcsolatai a kezdetektől a XVI. századig (Les correspondences de la peinture russe ancienne dès les débuts jusqu'au XVIe siècle). Budapest 1998, 187 pages, 143 illustrations. . . . .	188
<i>Somorjay, Selysette:</i>	Géza Antal Entz–József Sisa éd.: Fejér megye művészeti emlékei (Les monuments historiques du comitat Fejér). Székesfehérvár 1998, 267 pages, 56 figures, 116 planches . . . . .	191
<i>Tímár, Árpád:</i>	Exposition retrospective de József Rippl-Rónai. Galerie Nationale Hongroise, Budapest 1998 . . . . .	194
<i>Nagy, Ildikó:</i>	Expositions à Székesfehérvár, 1963–1993. . . . .	198

### DISCUSSION

<i>András, Edit:</i>	„L'activité d'Armand Schönberger (1885–1974)” – discussion sur les thèses de PhD. . . . .	205
<i>Ágoston, Julianna:</i>	„Courtisans en ou sens vêtement mythologique. Sur les représentations des prime donne de la Renaissance” – discussion sur les thèses de PhD . . . . .	212
<i>Szőke, Annamária:</i>	„Le legs écrit du peintre Bertalan Székely” – discussion sur les thèses de PhD . . . . .	214
<i>Puskás, Bernadett:</i>	„L'art du diocèse catholique grecque de Munkács (XVI–XIXe siècles)” – discussion sur les thèses de PhD . . . . .	220
<i>Farbaky, Péter:</i>	„György Szatmári en mécène” – discussion sur les thèses de PhD . . . . .	224